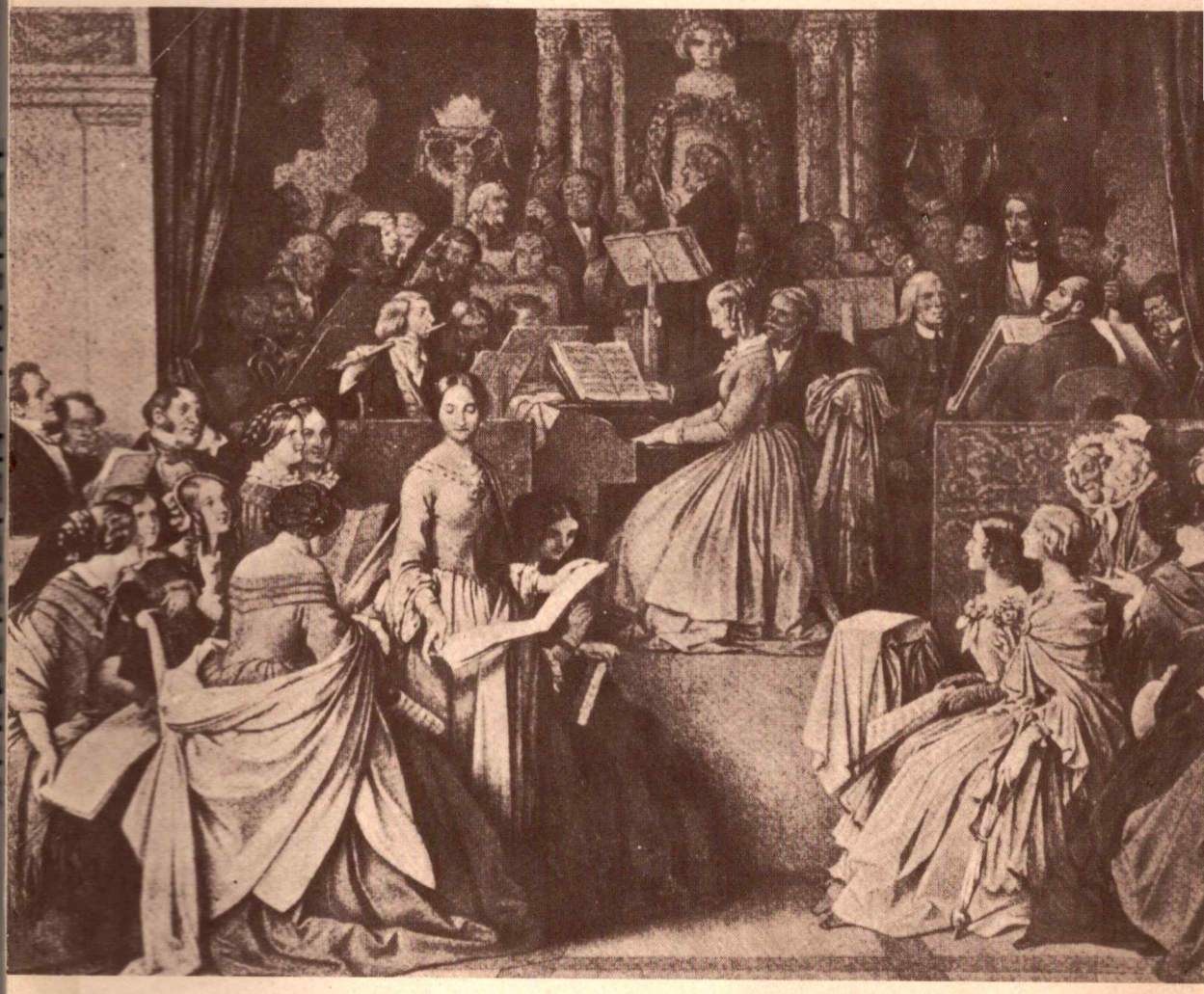
M. GARCIA SERVETTO

APRECIACION MUSICAL

TOMO I

DECIMA CUARTA EDICION



OBRA APROBADA Y RECOMENDADA POR EL
CONSEJO NACIONAL DE ENSEÑANZA SECUNDARIA
PARA LOS CURSOS DE CULTURA MUSICAL

MOSCA HNOS. S. A.
EDITORES

M. GARCIA SERVETTO

CARLOS W. THOMASSET
ASESOR TÉCNICO INDUSTRIAL
MATTO GROSSO 5575 - TEL. 30 04 91
MONTEVIDEO

Apreciación Musical

(INTRODUCCION A LA COMPRENSION
DE LA MUSICA)

OBRA APROBADA Y RECOMENDADA POR EL
CONSEJO NACIONAL DE ENSEÑANZA SECUNDARIA
PARA LOS CURSOS DE CULTURA MUSICAL

TOMO I
DECIMA CUARTA EDICION

MOSCA HNOS. S. A.
EDITORES
DERECHOS REGISTRADOS

CARLOS W. THOMASSET
ASESOR TECNICO INDUSTRIAL
MATTO GROSSO 5573 - TEL. 30 04 91
MONTEVIDEO

INDICE

TOMO I

		Pág.
	— Capítulo de Introducción	11
Capítulo	I — La Música en Grecia	21
Capítulo	II — La Monodía Cristiana	26
Capítulo	III — El Arte Trovadoresco	31
Capítulo	IV — La Polifonía	35
Capítulo	V — Música Instrumental de los siglos XV, XVI y XVII	43
Capítulo	VI — El Barroco. - La Opera	62
Capítulo	VII — La Cantata y el Oratorio	71
Capítulo	VIII — La Fuga	81
Capítulo	IX — La Suite	93
Capítulo	X — El Concierto	97
Capítulo	XI — La Sonata	101
Capítulo	XII — La Música de Cámara	119
Apéndice	— Registración (índice acústico)	125

TOMO II

		Pág.
Capítulo	XIII — La Sinfonía	9
Capítulo	XIV — Clasicismo y Romanticismo	23
Capítulo	XV — Poema Sinfónico	29
Capítulo	XVI — El Lied	43
Capítulo	XVII — La Música de Piano en el Siglo XIX	49
Capítulo	XVIII — La Opera y el Drama Musical en el Siglo XIX	55
Capítulo	XIX — Las Corrientes Nacionales	67
Capítulo	XX — La Música Contemporánea	75
Capítulo	XXI — Música de América	91
Capítulo	XXII — Música del Uruguay	101
	— Apéndices	115

INFORME SOBRE EL PRESENTE LIBRO, DEL SR. INSPECTOR DE CULTURA MUSICAL EN ENSEÑANZA SECUNDARIA, PROF. DUNCAN SADI BACO

Señor Director General:

He leído detenidamente el texto "Apreciación Musical", obra del destacado profesor Manuel García Servetto, y llego a la conclusión de que, por su contenido informativo y pedagógico, debe reputarse como una de las obras más eficientes dentro de la bibliografía musical publicada.

Su desarrollo se mantiene acorde con el Programa de Cultura Musical que rige en el 3º y 4º año liceal, y ofrece a Profesores y Alumnos en excelente y bien documentada síntesis, los conocimientos exigibles en dicha disciplina.

Para el Profesor, esta obra, es un valioso e imprescindible elemento de consulta que le permitirá asegurar la más amplia preparación general para la mejor exposición de la asignatura, ya que contiene, además del prolijo desarrollo evolutivo de los diversos temas, desde el "Capítulo de Introducción — Cultura y Formas Musicales básicas", hasta el que atañe a la "Música en el Uruguay", una serie de análisis técnicos de obras musicales que comprenden entre otras: la fuga en do menor, Nº 2, del "Clave bien templado", de Juan Sebastián Bach; la sonata en do mayor, Indice Köchel Nº 545, de Mozart; la Sinfonía en do mayor Nº 97 de Haydn; el poema sinfónico "Las travesuras de Till Eulenspiegel" de Ricardo Strauss, y el cuarteto para cuerdas Nº 1 de Carlos Estrada.

Temas que ofrecen seria dificultad para su enfoque y comprensión como "La música contemporánea: el impresionismo, (Debussy), el post-impresionismo, Tradicionalistas o evolucionistas modernos, Atonalidad o dodecafonismo. Teoría de la composición de Schönberg, Modernismo antirromántico (Stravinsky), Los seis de París, el linealismo (Hindemith), Evolucionismo de Bela Bartok, Vanguardismo y experiencias científico-musicales y los microtonos, son expuestos por el Profesor Manuel García Servetto con claridad y sencillez, plenos de riqueza en la información sustancial, aportando los elementos apropiados que inducirán a los jóvenes alumnos al aprovechamiento correcto del movimiento histórico-musical; primera etapa formativa que permitirá la asimilación total de los ejercicios de comprensión musical; "maravilloso camino, —al decir del autor—, que conduce por amplios horizontes culturales; nos expresa cosas que están

más allá de las palabras y nos puede sugerir todo un mundo de sentimientos, intuiciones e imágenes en diferentes planos del espíritu".

El autor, al tratar el tema "Forma del Oratorio y la Cantata", se detiene acertadamente en un detallado estudio de la vida de Juan Sebastián Bach, dedicando especial atención al apartado "La familia Bach", glosando con fino espíritu y ligero toque emocional, temas tan interesantes como "El tronco de la familia Bach, antes de Juan Sebastián"; "La familia Bach después de Juan Sebastián", "Los cuatro hijos famosos" y "La generación posterior". En este aspecto, se perfila el profesor García Servetto como un serio investigador, capaz de agrupar en forma inteligente y constructiva, dentro del abundante tesoro bibliográfico musical existente sobre Juan Sebastián Bach, aquellos elementos más sensibles y de sugestivo encanto que constituyen un camino accesible a las manifestaciones más elevadas de la Cultura Musical.

El Profesor Manuel García Servetto, pianista de exquisita sensibilidad y sólido caudal técnico, distinguido Profesor de Cultura Musical y destacado Director de Coros, autor musical de serios prestigios, surge a través de la obra comentada, "Apreciación Musical", como un escritor, que, poniendo en juego una exposición rica en forma y contenido, supo disipar la nebulosa que puede ofrecer una obra técnica-musical, compleja y difícil, para crear y ofrecer un clima de sugestiones e imágenes de excelente valor estético.

Por las razones expuestas, y atento a la invalorable utilidad práctica que prestará el texto "Apreciación Musical", me permito aconsejar se declare su recomendación para los cursos de 3º y 4º año liceal.

DUNCAN SADI BACO

Inspector de Cultura Musical en Enseñanza Secundaria

Nota-circular Nº 9184/959/M.M.
Expediente Nº 1726/958

Montevideo, 7 de Diciembre de 1959

Señor Director del Liceo .....

.....

De mi consideración:

Pongo en su conocimiento, a los fines a que hubiere lugar, que el Consejo Nacional de Enseñanza Secundaria„ en sesión del 3 del mes en curso, de acuerdo con el informe respectivo, resolvió recomendar, para su utilización en los cursos de Cultura Musical 3º y 4º, la obra titulada "Apreciación Musical" de la cual es autor el profesor Manuel García Servetto.

Saludo a usted muy atentamente.

PEDRO ESPINOSA BORGES
Secretario

LUIS BATLLE VILA
Presidente

CAPITULO DE INTRODUCCION

Consideraciones generales sobre Apreciación, Historia y Formas Musicales Básicas

A) La apreciación de la música.
B) Las épocas de la historia de la música.
C) Elementos básicos de la música.
D) Las primitivas manifestaciones musicales.

A) La apreciación de la música.

Música significa "arte de las musas" (del griego), sentido que nos indica ya la esencia profunda con que los hombres la concibieron desde épocas remotas.

La música es el arte de expresar por medio de los sonidos no sólo "sensaciones agradables al oído" sino también sentimientos y todo noble contenido espiritual de carácter poético que eleve el alma por "encima de sí misma".

Es un maravilloso camino que conduce por amplios horizontes culturales; nos expresa cosas que están más allá del alcance de las palabras y nos puede sugerir todo un mundo de sentimientos, intuiciones e imágenes en diferentes planos del espíritu. O como dijera Beethoven: es una revelación más alta que la Sabiduría y la Filosofía.

El panorama de la Música es amplísimo. Pero la Cultura Musical debe dirigirse sólo a la comprensión de las elevadas manifestaciones de este arte y a la apreciación de los valores formativos que encierra. Ello se consigue con el conocimiento del contenido y la forma de las obras musicales nobles. Este conocimiento no es fácil, pero puede ser accesible, a la gran mayoría de las personas que se lo propongan. Son necesarias, una levantada actitud del espíritu y una atención lúcida, para la clara percepción del hecho sonoro de toda música verdaderamente artística.

Una auténtica apreciación musical requiere comprensión de formas musicales y comprensión de los diferentes espíritus que se presentan a lo largo de las épocas y sucesivas generaciones.

La comprensión de la forma musical hecha en una audición es difícil porque se constata que la forma que debemos atender con fijeza se esfuma en el tiempo, y deben ser muy claras la percepción y la memoria musicales para que se puedan relacionar los diferentes elementos de la obra.

Es mucho más fácil con la lectura musical de la partitura, pero para ello se requiere saber leer música correctamente y saber "ver" la arqui-

tectura de la obra. Por otra parte la comprensión del contenido espiritual requiere no sólo entender de épocas sino "entender de espíritus", como lo ha dicho Vaz Ferreira, es decir, en la práctica saber apreciar no sólo aquello que nos gusta inmediatamente, sino también aprender a valorar lo que no nos atrae, ya sea por falta de verdadera información, diferencias de temperamento, o cualquier otra causa de índole humana o social.

B) **Las épocas de la historia de la música.**

Enumeramos las principales épocas a que hacemos referencia en el texto.

Cada época tiene un estilo diferente que revela un alma propia.

1) **La Antigüedad**, de Oriente, que comprende a Egipto, Mesopotamia, India, China, etc., países que fueron las cunas principales de las civilizaciones primitivas y los albores de las culturas musicales.

2) **La Antigüedad clásica** que comprende a Grecia y Roma, (Grecia fue el primer pueblo de cultura musical remarcable) o sea el período entre el 700 A. C. y el 476 D. C.

3) **La Edad Media** comienza en 476 D. C., fin del Imperio Romano de Occidente y termina en 1453. Pero en ella se diferencian fundamentalmente varias etapas:

a) Período primitivo — desde 476 hasta el Románico.

b) Período Románico — época de la influencia cultural de la Roma de los Papas. El comienzo del Románico puede concebirse desde el 800 D. C. o sea la coronación de Carlomagno, pero preferimos tomar como una época más definida y característica el 956 D. C., reinado de Otón I (956 - 973) fundador del Santo Imperio Románico Germánico hasta la muerte de Federico II Hohenstaufen († 1250).

Los conductores culturales son: la Iglesia y los caballeros.

El Románico es el momento de formación de la cultura occidental; aparece la polifonía: el oído del hombre se acostumbra a encontrar placer en la superposición de sonidos. Fue también el período de desarrollo de la música de los trovadores.

c) El Período Gótico que va desde 1250 hasta el Renacimiento que comienza en 1453, fecha que marca la caída de Constantinopla en poder de los turcos.

El Gótico es el período de la gran expresión religiosa; se desarrolla la polifonía y el arte del contrapunto como resultado de la práctica musical eclesiástica.

4) **El Renacimiento** desde 1453 hasta 1600. La denominación de Renacimiento se extiende por generalización y amplitud del concepto durante el Barroco. Por otro lado, sólo en Italia y algunos focos aislados, puede hablarse de arte verdaderamente renacentista antes del 1500. El Renacimiento es la culminación de polifonía vocal "a capella" (sin instrumentos). El humanismo entra en la música, nace la concepción individualista. A la Iglesia como conductora cultural se agrega ahora la influencia del ciudadano.

5) **El Barroco** es el período que va desde el 1600 hasta 1740 o en general mediados del siglo XVIII. Estas fechas no son compartidas por todos los historiadores, pero la delimitación de este estilo es de capital importancia en Música. Corresponde a desarrollo del contrapunto en formas como la fuga, el concierto primitivo, las variaciones, etc., que culminará en Bach y también a la aparición de las grandes formas de la música dramática: la Opera, el Oratorio y la Cantata.

Durante el Barroco el concepto de lo suprapersonal en el arte —el culto religioso y la exaltación del poder absoluto en reyes y estadistas—, conduce al arte a una elaboración máxima de las formas, a la acumulación estética. Tuvo pues mucha importancia la música religiosa y la de la alta sociedad (suite y danzas de salón) bajo la regencia de príncipes seglares y religiosos. Al estilo barroco en música también se le llama pre-clásico, particularmente en últimas etapas de su evolución (ver Cap. VI).

6) **El Clasicismo** musical es un período que abarca de 1740 hasta 1800 aproximadamente. Puede extenderse hasta 1830 en coexistencia con el Romanticismo. Corresponde en las artes plásticas en parte al estilo "Rocalla" (Rococó) y después al neo-clasicismo de fines del siglo XVIII. Es el auge de la sonata y de la sinfonía.

El clasicismo musical busca la expresión de la belleza en sí por el equilibrio de la forma y la clarificación de los diseños. Los sectores receptivos principales fueron los ambientes de la nobleza, los círculos iluministas y los salones donde se practicaba música hogareña muy extendida, por ejemplo, en Alemania; continuaba por otro lado el auge de la ópera disminuyendo algo el de la música religiosa.

7) **El Romanticismo** en líneas generales se dice que abarca el siglo XIX. Dentro de su evolución pueden separarse como es natural, muchos períodos. Nosotros adoptaremos esquemáticamente tres:

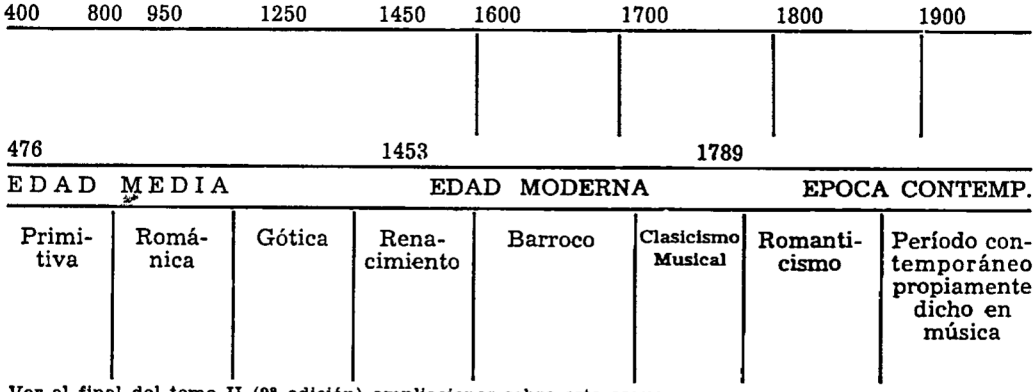
   a) 1800 - 1830: Primero (últimos clásicos y primeros románticos).
   b) 1830 - 1860: Alto (romántico propiamente dicho).
   c) 1860 - 1900: Tardío o posterior (post-romanticismo).

El Romanticismo busca la expresión humana, la confesión del autor y la introducción de nuevos contenidos sentimentales en música: en pocas palabras: una más completa realización de la personalidad. La Sinfonía va derivando hacia lo imaginativo. La música tiene muchas veces una faceta literaria, un programa, y aparece el poema sinfónico. La composición de piano adquiere gran importancia.

La clase social, conductora cultural es la burguesía; en la práctica social progresiva de los "derechos del hombre" aparece un predominio del individualismo en música (ver capítulo XIV).

8) Y finalmente llamaremos período **contemporáneo** en música al siglo XX. El nos muestra muy variadas direcciones estéticas que estudiamos en el Capítulo XX. Aparece la influencia de la "masa", la concentración en grandes ciudades, y la ampliación de los auditores por el disco, la Radio y la Televisión. La variedad de auditores trae una multiplicidad de estilos simultáneos a veces de estética opuesta.

Esquema histórico simplificado.



Ver al final del tomo II (2ª edición) ampliaciones sobre este esquema.

Algunas de estas fechas no están adoptadas universalmente, pero resultan muy útiles para ayudar al estudiante en la comprensión del hecho artístico en la corriente histórica. La vida de los estilos en arte no empieza ni termina en fecha exacta sino que va creciendo y desapareciendo poco a poco. En general, las divisiones se han realizado tomando como base el nacimiento de las obras de arte, no de los artistas.

Se sobreentiende que las separaciones son convencionales y toda época empieza parcialmente antes y termina después, en coexistencia con las que le rodean.

Los Elementos Básicos de la música.

Toda música tiene forma. Cada composición ha sido construída de acuerdo a un plan, previo o improvisado; a esa disposición resultante se denomina forma y arquitectura musical.

Los elementos básicos de la música son:

1º) La Medida o compás. 2º) El Ritmo. 3º) La Melodía. 4º) El Timbre. 5º) La Armonía. 6º) La Polifonía. 7º) El Contrapunto; con ellos se construyen las formas propiamente dichas que trataremos más adelante.

1º) **La medida o compás,** es la disposición básica de la división del tiempo en que transcurre la música.

2º) **El ritmo,** es la serie de sonidos que tiene una determinada ordenación; es el modo de distribuir los sonidos en el tiempo; puede ser tético (que empieza al principio del tiempo fuerte), anacrúsico (antes del fuerte) y acéfalo (después del fuerte o parte débil del fuerte).

3º) **La melodía,** está constituída por una serie sucesiva de sonidos musicales que tienen un sentido determinado. Es lo que constituye la monofonía: lo que canta una voz o instrumento.

4º) **El timbre,** es el sonido especial que tiene una voz, un instrumento, etc., que lo diferencia de otro, y que es, como se ha llamado, el "color del sonido".

5º) **La Armonía:** en principio es la reunión de sonidos simultáneos, o sean, los acordes sobre los que está construída la música, pero su concepto total es más amplio y engloba todos los elementos sonoros. Se llama homofonía, a la estructura musical basada fundamentalmente en la reunión de la Monofonía y la Armonía.

6º) **La Polifonía,** es el nombre que se da a varias melodías superpuestas, o dicho en otras palabras, diversas líneas de sonidos simultáneos. Se debe escuchar cada línea horizontal diferente, por sí misma, y también simultáneamente con las otras. La Polifonía encierra el concepto de contrapunto y en forma más limitada también la de armonía.

7º) **El Contrapunto,** es, en principio, el arte de disponer las notas (antiguamente llamadas puntos) o un canto ("cantus firmus") frente a otras notas o melodías en forma adecuada para que resulte una idea musical determinada y completa. Es la ciencia del movimiento de las voces.

El desarrollo de las ideas musicales pertenece, en los estudios tradicionales, a la disciplina de la Fuga (ver cap. VIII).

Frase musical, es la denominación corriente que se usa para un pensamiento musical. Todos los teóricos están de acuerdo en que la extensión de una frase musical es variable por el hecho de que un mismo pensamiento puede ser escrito en diferente número de compases, según sea la unidad de figura que se emplee.

Miembro de frase, se denomina a un trozo de la frase. Por ejemplo:

Frase

Miembro de frase — Miembro de frase

Motivo, en general, es el trozo de frase que tiene un significado propio y especial. En el lenguaje corriente se usa como sinónimo de idea musical, susceptible de un desarrollo ulterior.

Cesura, es la corta interrupción límite de frase; es como una pausa de respiración que no se marca como tal.

Sentencia, es un pensamiento musical completo en sí mismo, que puede dividirse en varios **períodos** si es extensa. Pero cuando la sentencia es corta puede ser igual a un período.

Formas simples de la música.

La forma **unitaria** es la más simple arquitectura y consta de una sola **sentencia:** la designamos como "forma a".

Una sentencia, a su vez puede variar. Puede ser corta, de por ejemplo 8 compases y ser igual a un período y entonces lleva el nombre de **sentencia simple.** Puede tener dos períodos y llamarse **sentencia binaria,** o 3 períodos y llamarse **sentencia ternaria,** etc. En estos casos la designaremos como "forma A".

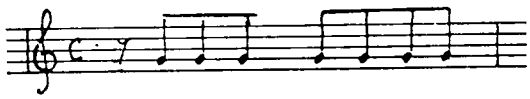
Forma **simple binaria** cuando consta de 2 frases o sentencias y **ternaria simple** cuando el número de frases es 3. Se usa la palabra "peque-

ña" para designar las formas de poca extensión y "propiamente dicha" o "grande" cuando la extensión es mayor.

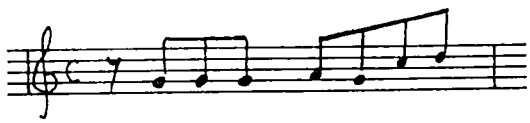
Si quisiéramos estampar los conceptos básicos de la forma musical, de manera simplificada para una fácil captación, el resultado sería:

Medida

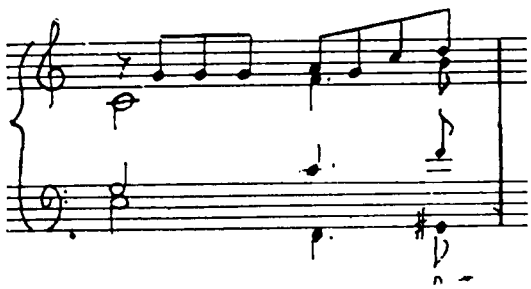
Ritmo (acéfalo) y Figuración



Melodía

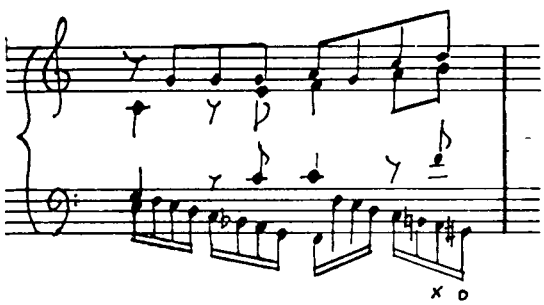


Melodía y Armonía esquemática



Armonía es también, por extensión, la totalidad del hecho musical.

Melodía Armonía y Contrapunto



(Fughetta de J. S. Bach)

(x — nota de paso)

(o — nota "buena" o del acorde).

Esquemas de las formas musicales básicas.

Las **Formas pequeñas** son la binaria pequeña y la ternaria pequeña.

En el análisis las letras minúsculas, indican frases o sentencias de disposición variable puestas a título de guía.

La **Binaria pequeña** contiene fundamentalmente 2 frases o sentencias y se esquematiza:

a + b ó a + a'

La forma **Ternaria pequeña** contiene 3 frases o sentencias y se esquematiza:

a + b + a ó a + b + a' ó a + b + **c**

Se considera que la repetición configura una necesidad íntima de la forma para adquirir unidad y lógica.

Formas propias. Se denominana formas "propias" o grandes aquellas en que las frases tienen considerable extensión o que las secciones están constituídas por grupo de frases o sentencias.

Las letras mayúsculas representan grupos de frases o sentencias.

Binaria propia

A B

a + b... c + d...

Ternaria Propia o "Aria da Capo"

A	B	A ó A'
a + b + a	c + d + e ó c + d + c	Reprise de A que da el nombre de Aria da Capo

Otra Ternaria propia con 3 secciones diferentes

A	B	C
a + b + a	c + d + c	f + g, etc. ...

Algunos teóricos prefieren reservar la denominación de ternaria para este tipo de secciones diferentes.

Otras Formas Ternarias

A	B	B'
A	A'	A"

En fin: la colocación y tipo de letra es sólo una base para la infinita variedad de formas que pueden presentarse por ejemplo: podemos encontrar:

A + B + A ó A'

a + a + b + a c + d + c

(c + c + d + c)

Cuando e y d son derivados de b entonces se pueden anotar así:

$$\overbrace{a + a' + b + a}^{A} + \overbrace{b' + b''\ldots}^{B} + A'$$

y todavía puede presentarse la siguiente forma compleja:

$$\overbrace{\text{forma lied}}^{A} \qquad \overbrace{\text{forma lied}}^{B} \qquad \overbrace{\text{lied, etc.}}^{A}$$

También se usa la denominación de forma "Lied" para los esquemas de forma ternaria.

Observación general sobre nomenclatura de forma.

Debe comprenderse que toda interpretación de la forma es un análisis exterior del hecho musical, una ayuda para la comprensión. Y de ningún modo una limitación para concebir otros criterios que pueden diferir en terminología, nomenclaturas de elementos, etc. En esencia, el fin será siempre el mismo; percibir en detalle toda la estructura de que se compone una música y el sentido artístico que encierra. Por ello, recalcamos, no hay un inconveniente esencial en que algunos tratadistas adopten designaciones diferentes (por ej. otras letras) para las distintas partes de un análisis: lo esencial es "ver" y "oír" todo y darle a cada trozo el sentido que encierra en la totalidad de la obra. En la visión completa de cada forma estarán siempre fundamentalmente de acuerdo.

Por otro lado haremos notar que toda composición musical tiene siempre ligeras variantes, con los modelos estereotipados.

Y ahí reside muchas veces su originalidad. La música es un lenguaje que por su condición sutil se presta a ser infinitamente variable.

(Ver otras formas musicales en fuga cap. VIII; sonata, cap. IX, etc.)

Las primitivas manifestaciones musicales.

Los orígenes de la música, pertenecen a la prehistoria. El primer hecho musical fue **el Ritmo,** al golpear las manos en forma ordenada o hacerlo sobre un objeto hueco. Por otro lado la entonación del hombre primitivo evolucionó lentamente de los gritos o llamadas requeridas en el solitario y desamparado escenario prehistórico, a una expresión que pudo llamarse **Canto** primitivo. Los primeros "maestros" de la música que tuvo el hombre fueron los pájaros con sus armoniosos trinos.

Es interesante consignar que en toda organización rudimentaria ya la música está unida a la oración, a la invocación de lo desconocido, en general a una actitud religiosa o mágica; y de igual modo lo está con la **Danza,** ésta de carácter originalmente también religioso. Es decir, pues, que fue sin duda largo el proceso prehistórico de Ritmo, Canto y Danza.

Ahora bien: ¿y cuáles fueron los primeros instrumentos? Ya desde las más remotas referencias históricas, es decir, cuando aparecen los primeros documentos gráficos relacionados con la música, como bajo relie-

ves y otras representaciones plásticas de instrumentos y músicos, nos encontramos con los tres tipos fundamentales.

1º) Instrumentos de Viento	2º) Instrumentos de Cuerda	3º) Instrumentos de Percusión

Hagamos una clasificación de los instrumentos que se encontraron en las civilizaciones primitivas: Egipto, Mesopotamia, India, China, etc.

El 1er. grupo está constituído por los instrumentos de percusión: Como dijimos, el primer elemento musical que nació fue el ritmo al golpear en forma ordenada. La percusión se obtenía con:

a) golpear las manos.

b) golpear un objeto hueco.

c) tambor con un tronco hueco y piel de animal.

d) tambor grande o bombo.

e) cualquier material vibrante.

El 2º grupo está integrado por los instrumentos de viento, su fundamento es que la corriente de aire al pasar por un tubo produce música. Encontramos las siguientes formas primitivas:

a) Flauta de varios tubos de caña u otro material cerrados por un extremo (después llamada flauta de Pan).

b) Flauta recta, de un tubo de caña u otro material con agujeros y embocadura.

c) Cuernos de animales.

d) Caparazones de grandes caracoles marinos.

e) Oboe, tubo con agujeros y embocadura de doble caña vibrante.

f) Trompetas (tipo labio vibrante).

El 3er. grupo es el de los instrumentos de cuerdas. Su fundamento es que: la cuerda que vibra produce un sonido. Las formas primitivas de esta familia son las siguientes:

a) el arpa, que derivó del arco del cazador, con la adición de una calabaza.

b) los laúdes rústicos.

c) la lira (ver como estaba construída en el capítulo I, Grecia).

Otro grupo, pero que surge muy posteriormente, es el de los instrumentos de **cuerdas frotadas** por medio de un arco. Uno de los primitivos tipos de esta serie fue el Ravanastrón, que era semejante a un violín y se decía inventado por un rey asiático.

La escala más primitiva de que se tiene noticia fue la pentatónica, es decir, con cinco sonidos y sin semitonos que correspondía, por ejemplo, a do, re, mi, sol y la.

Esquema Simplificado de la Música en la Antigüedad

La Historia empieza cuando aparece la escritura

	Prehistoria		Antigüedad	1000 A. C.	Edad Media (desde 476)
	4000 A. C.	3000 A. C.	2000 A. C.		1 D. C. - 100 D. C.
1) **Ritmo o Percusión.**	Egipto	Tambores	Platillo Sistro	Crótalos	
	Media Luna fértil (Mesopotamia, etc.)	Tambores	Timbales		
	China	Tamtam	Gong, King	Generalización	Instrumentos
	Otros	Bombo, Gong	etc. en Siria		de todos los
	Hebreos		Platillos		tipos
	Grecia		Tambores	Crótalos	principales
			Platillos		en
2) **Instrumentos de Viento.**	Egipto	Flautas	Trompetas	Hydraulos (Alejandría)	diferentes
	Media Luna fértil	Flautas	Trompetas		países
	China	Flauta tipo siringa	Cheng	Generalización	
	Otros		Oboe sirio		
	Hebreos	Cuernos	Flautas, trompetas		
	Grecia		Flautas, oboes	Trompetas órgano	
3) **Instrumentos de cuerda.**	Egipto	Arpas	Lira, Laud		
	Media Luna fértil	Arpas, laud	Címbalos con martillos		
	China	Laud	Violín primitivo (con arco), lira siria	Generalización	
	Otros		Vina hindú		
	Hebreos		Arpas, liras		
	Grecia		Lira	Cítara / Barbitos	
			Arpa	Magadis	

No se conserva música escrita más que de Grecia

CAPITULO I

LA MUSICA EN GRECIA

Importancia de la música en Grecia.

En Grecia, pueblo de cultura superior, la música alcanzó la condición de arte en sí mismo y expresó, sin duda, la belleza y categoría que dio aquella civilización a todas las disciplinas del espíritu.

Formaba parte muy importante en numerosas actividades sociales, religiosas y pedagógicas y estaba en lo más íntimo del maravilloso simbolismo poético de aquella cultura.

Instrumentos musicales.

Comenzaremos por enumerar los principales instrumentos que usaron los griegos; ellos fueron: la lira y después la cítara (que era una lira perfeccionada, [1] el aulos (oboe), y el di-aulos (doble-oboe), diversas clases de arpa, la flauta de Pan (o siringa), trompetas, etc.

La variedad de estos instrumentos fue muy grande y se llegó a cultivar un arte de indudable significación que recibía los nombres de: lirodía (canto con lira) aulética (ejecución del aulos), aulodía (canto con aulos) etc.

Es interesante destacar que la lira, en sus comienzos, fue un instrumento popular creado con materiales primitivos y rústicos. Tal es así, que se construía con: 1º) una caparazón de tortuga, 2º) una membrana de piel de buey, 3º) siete cuerdas de tripa y 4º) dos cuernos de cabra que sostenían las cuerdas.

Carácter esencial: monodía.

La música griega era monódica, es decir que se cantaba ya sea al unísono o a la octava, y se acompañaba instrumentalmente con la misma melodía, o dicho en otra forma que no se oían sonidos simultáneos diferentes. Algunos historiadores hacen mención de una posible "heterofonía", o sean efectos instrumentales polifónicos de carácter primitivo. (Ver polifonía cap. III). Su notación fue muy variada a través de los siglos. Usaron letras, modificaciones de las mismas y otros signos que hoy resultan de problemática traducción.

Formas musicales.

Las principales formas musicales de los griegos eran: el Peán, el Ditirambo, el Treno, la Elegía, el Himeneo, etc. El Peán era un himno al dios Apolo, que se acompañaba con lira, siendo su carácter severo y noble; en cambio el Ditirambo significaba la exaltación y la alegría y era

(1) Cítara: de Citheron: montaña de las musas.

porque inflaba las mejillas, recogiéndolo entonces Marsias, un personaje entre legendario e histórico, al que se atribuyó gran virtuosismo en la ejecución de ese instrumento.

Entre los mitos musicales de Grecia citaremos los concursos entre Apolo pulsando la lira y Pan ejecutando el aulos (o Marsias en otra leyenda), disputa en la cual vencía Apolo. La muerte de la serpiente Pitón, guardiana del Santuario de Delfos, en combate con Apolo, episodio importante en la mitología griega, fue comentado musicalmente, en una especie de Sonata descriptiva, por el aulista Sakadas de Argos (VI). Este asunto servía de modelo para diversos concursos de ejecutantes. Su plan da una idea del desarrollo del pensamiento musical griego: 1º) Introducción, 2º) Provocación, 3º) Combate, 4º) Ruego por la Victoria, 5º) Canto triunfal y oración. Otro tema muy representativo fue el mito de Orfeo. Este personaje legendario, hijo de Apolo y Calíope, es enseñado por las musas en el arte de la lira, (creada por su padre) hasta que consigue, con su ejecución, la transformación de ciertas leyes naturales y atraer a los animales salvajes encantándolos y domesticándolos con la influencia de su música. Pero su desesperación no tiene límites cuando su esposa Eurídice, muere mordida por una serpiente. Orfeo va a buscarla al más allá, donde la diosa Proserpina consiente en devolverla, a condición de no mirarle el rostro hasta trasponer las puertas del Averno. Pero como Orfeo no puede contener los deseos de contemplar a su amada, ésta desaparece.

Muy difundida era la leyenda de Anfión, el liroda que hacía mover las piedras con el efecto de su ejecución. Con la lira que le regaló Apolo, intervino con su poder sobrenatural en la construcción de las murallas de Tebas. Por ello, dichas murallas tenían 7 puertas, una por cada cuerda del instrumento del legendario artista.

Otro hermoso mito es la creación de la flauta de Pan, también llamada Siringa. Pan persigue a una ninfa del río llamada Siringa, pero ésta se le escapa y desaparece entre los juncos; entonces aquél piensa que se ha transformado en esa planta, corta los tallos y hace una flauta de varios tubos para encerrar en la música el espíritu de su amada.

Influencia de la música griega.

Grecia llevaba su estilo musical a sus colonias y posteriormente, al ser conquistada por Roma influyó poderosamente sobre la música del Imperio, a tal punto que podemos considerar la música de los romanos en cierto modo, como la continuación de la griega.

Música Griega conservada.

Los documentos musicales griegos que se conservan son sólo poco más de una docena. Traducidos a la notación actual, pueden ser escuchados en discos, en grabaciones de gran interés, por el esfuerzo de reconstrucción histórica que significan. Entre ellos están:

a) un trozo coral de "Orestes" tragedia de Eurípides, del año 408 A. C.;

b) una parte de la música para la primera oda Pítica de Píndaro de alrededor del año 400 A. C.;

c) dos himnos a Apolo, encontrados en Delfos del siglo II A. C.;

d) un Skolion (o lamentación), canción anacreóntica, llamada de Seikilos, hallada en Asia Menor y que es del siglo I D. C.;

e) tres himnos del siglo II D. C. del músico Mesómedes, de Creta, favorito del emperador Adriano. Estos himnos eran a la Musa, al Sol y a Némesis (diosa de la Justicia).

Procedencia de conceptos de uso actual.

Es de indudable interés conocer el sentido de palabras hoy muy usadas y que derivan del Teatro griego; entre ellas las más importantes son:

a) "Drama" que significa "cosa vuelta a suceder o representada";

b) "Tragedia" que deriva de "tragos oidé", que significaba oda al cabrito haciendo referencia al animal que se usaba en los sacrificios primitivos;

c) "Comedia" deriva de "Komos oidé" o sea "oda del renacer" (aludiendo al renacimiento de la Naturaleza en la primavera);

d) "Escena" es una palabra que viene de Skenos, que era la denominación de la cabaña donde se preparaban los artistas en el teatro en sus etapas muy primitivas;

e) "Orkestra" era el círculo del teatro donde se desarrollaban movimientos, danzas y cantos y de donde deriva la denominación actual de "orquesta" dada a un conjunto de músicos.

Saber música era indispensable.

Para terminar digamos que los griegos atribuyeron siempre a la música acción profunda sobre las almas constituyendo en sus escuelas y academias una fundamental disciplina docente y que para toda persona culta era un demérito el no poder cantar o ejecutar un instrumento. Se cuenta que Sócrates, próximo a su muerte, estudiaba en la flauta una nueva melodía. Al ser interrogado, por qué motivo lo hacía, en esas circunstancias, contestó: "Para morir sabiéndola".

CAPITULO II

LA MONODIA CRISTIANA

Orígenes.

Así como la religión cristiana fue el núcleo alrededor del cual se formó progresivamente la civilización europea, los cantos usados en las primeras épocas de dicho culto fueron las bases de la música en el hemisferio occidental.

El estilo musical usado en los primeros siglos del Cristianismo se formó bajo la influencia de varias fuentes siendo las principales:

a) Los modos griegos.

b) La entonación de los Salmos de la Biblia en el culto religioso del pueblo judío.

El pueblo hebreo anterior a la Era Cristiana, tuvo una cultura musical muy importante que está atestiguada por las referencias que constan en la Biblia. Allí se citan grandes coros, conjuntos musicales variados, se destaca la importancia que concedían sus grandes personajes a la música, como el rey arpista David e infinidad de otros ejemplos relacionados con dicho rey.

La lectura de los salmos, que realizaban en sus templos o sinagogas, tenían un estilo particular muy semejante al que practicaron después los cristianos. Recordemos además que ambas religiones tienen elementos de origen común en el Antiguo Testamento.

Al llevar los Apóstoles y sus continuadores la doctrina cristiana por todo el mundo antiguo, los cantos experimentaban a su vez la influencia de la música de los pueblos catequizados y las vicisitudes que las prácticas religiosas mismas tenían que afrontar en los distintos escenarios históricos. Por ejemplo en Roma, los primeros cristianos cantaron, hasta que comenzaron sus persecuciones (64 D. C. bajo Nerón). Cuando Constantino (Emperador de 306 - 337) en el siglo IV adoptó el Cristianismo, en el Edicto de Milán del 313 D. C., nuevamente se expande el culto y su práctica religiosa y musical. Pero el cristianismo, se propaga por diferentes países y razas que imparten sus modalidades características al canto haciendo que éste varíe según los lugares donde se realice.

El Canto en la temprana Edad Media.

Desde el comienzo de la Edad Media, marcado con la caída de Roma por Odoacro en el 476 D. C., el panorama musical del cristianismo fue muy heterogéneo hasta el siglo VII.

El canto tuvo en muchas partes un lugar importante; decía San Isidoro de Sevilla: "tan vergonzoso es no saber cantar como no saber leer". Mas

no faltaron algunos cuyo ascetismo les hacía temer el cultivo de dicho arte y otros que desecharon los instrumentos de la época por paganos. Pero finalmente se generalizó el concepto de que la música adecuadamente escogida propiciaba la devoción religiosa. El estilo que convenía era el diatónico. Ya Clemente de Alejandría (160 - 220 D. C.) había preconizado la exclusión del género cromático.

El canto gregoriano.

Fue Gregorio 1º llamado el Grande —Papa de 590 a 604— quien homogeneizó la práctica musical en todas partes donde se realizaba el culto cristiano. Basándose en la obra de Ambrosio, Obispo de Milán (hacia 333 Tréveris, Alemania - 397 Milán) seleccionó el material existente y adicionando ideas propias, creó el libro de cantos denominado Antifonario.

Desde entonces el estilo preconizado por él se denomina Canto Gregoriano, y está en uso en el culto desde alrededor del 600 D. C.

Sus características principales son:

a) El monódico, es decir, entonado al unísono (todos los coristas cantan las mismas notas) o a la octava.

b) Utiliza escalas o modos derivados de los griegos, que citamos en el capítulo anterior (compárense similitudes y diferencias).

Estos modos se denominan Eclesiásticos. Se dividen en auténticos y plagales. Los números 1, 3, 5 y 7 son los auténticos, los demás se denominan plagales.

1) Modo dórico	(de re a re)	2) modo hipodórico (o eolio)	(de la a la)
3) Modo frigio	(de mi a mi)	4) modo hipofrigio	(de si a si)
5) Modo lidio	(de fa a fa)	6) modo hipolidio (jónico)	(de do a do)
7) Modo mixolidio	(de sol a sol)	8) modo hipomixolidio	(de re a re)

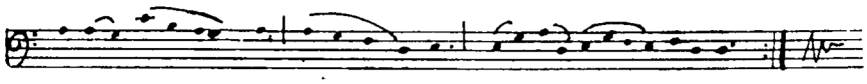
Obsérvese que la música clásica usó generalmente sólo dos de estos modos: el jónico, nuestro **modo mayor** y el eolio, nuestro **modo menor** antiguo.

c) Es un canto sin medida. Las notas son del mismo valor o igual duración, salvo excepciones.

d) Se realizaba con vocalizaciones, es decir que una misma vocal se entonaba con varias notas.

e) Tuvo como notación primitiva letras y neumas desde el siglo VIII D. C.

Veamos un ejemplo de canto Gregoriano:
Kyrie de una Misa Gregoriana del "Liber Usualis Missae et Officii" en notación actual.



Música sin medida y música medida.

El canto Gregoriano se denomina a veces Canto Llano. Esta designación fue usada por primera vez, según documentos al respecto, por

Otto de Cluny en el siglo X. Se le llamó así, es decir música plana, en el sentido de que los sonidos que la componían eran de duración igual; se le denominó después música inmensurable ("inmensurábilis") en oposición a "figurada" ("figuralis") o mensurable ("mensurábilis") que era la música anotada con valores exactos (ver más adelante).

Formas de la monodía cristiana.

Las formas de canto usadas en la monodía cristiana fueron variadas: una de las más importantes fue la lectura de los Salmos que se realizaba según esquemas como el siguiente:

a) entonación:
b) nota recitante, en que con una misma nota se leían varias palabras;
c) mediación;
d) segunda nota recitante o dominante; y
e) terminación o cadencia. A esta práctica se llamó "salmodiar".

La palabra Salmo deriva de pulsar un instrumento de cuerda, lo que afirma, su origen primitivo musical.

Era muy usada la forma responsorial o Responsorio que consistía en que, el lector o recitante entonaba un trozo y el coro le respondía. También estaba la forma antifonal o Antífona, que era entonada por dos coros alternados.

Otra forma eran los Himnos o cantos de celebración siendo Ambrosio, el obispo de Milán que ya citamos, un gran cultivador de ellos. Esta forma era de estilo popular y su texto poético y religioso.

También muy usadas en el culto eran las Aleluyas (del hebreo "Alabad al Señor") cantos de carácter jubiloso.

La Misa: primera "gran" forma musical.

Cuando la Misa tuvo lugar con cantos en sus diferentes secciones puede decirse que nació la primera "gran" forma musical de la cultura occidental. Las diferentes partes de la Misa han quedado fundamentalmente invariables desde la Edad Media y son:

Kyrie [1]
Gloria
Credo
Sanctus (Benedictus y Hosanna)
y Agnus Dei [2]

Este modo de disponer las partes se denomina "Ordinario". Pero también está el modo "Propio" que consiste en intercalar según las festividades otras secciones que son: Introito, Gradual, Aleluya, Secuencia, Tracto, Ofertorio y Comunión.

Conviene tener en cuenta estos conceptos cuando se escuchen los temas correspondientes para su mejor comprensión.

(1) Kyrie eleison — "Señor ten piedad de nosotros"...
(2) Agnus Dei — "Cordero de Dios"...

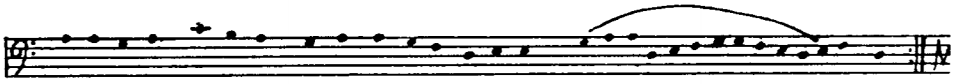
Tropos y Secuencias — Estilos melismático y silábico.

Una corriente que influyó a nuestro juicio, progresivamente, en el desarrollo del pensamiento musical fue la práctica de ir tratando de diferentes modos los cantos gregorianos existentes.

Ya dijimos que el canto gregoriano poseía el estilo melismático, con vocalizaciones, es decir, que una misma vocal puede entonarse con varias notas diferentes. Ahora bien, muchas veces se agregaban a estos cantos un nuevo texto, pero esta vez en estilo silábico, es decir con una sola sílaba para cada nota: ésto constituía lo que se llamó un "Tropo" (en latín significaba: figuración, metáfora, retórica).

Véase como se cantaba el ejemplo anteriormente citado en canto gregoriano, como Tropo:

Tropo. - Poema de Tuotilo (Monasterio de San Gall, hacia el 900 D. C.).



Omnipotens genitor, Deus omnium creator; e ..... leison

Cuando estas adaptaciones se realizaban con diversas variantes y extensiones de la melodía gregoriana primitiva, por ejemplo, en las Aleluyas, se llamaban Secuencias. En Francia se usaba la denominación de "Prosas" y que se supone era derivado de "Pro Sequentia".

Las bases de la notación musical.

Notación boeciana.

En la edad media la música se escribió primero con letras y después también con neumas.

Las letras para designar notas era el sistema usado por los griegos. Boecio, pensador eminente, ejecutado por Teodorico en 524 D. C., en su libro "De Música" preconizaba, al comienzo de la Edad Media, el empleo de este sistema que se representaba así:

A	B	C	D	E	F	G
la	si	do	re	mi	fa	sol

y que todavía está en uso en países sajones. Los alemanes usan H en vez de B dejando esta letra para el si bemol.

Notación neumática.

Los neumas usados desde el siglo VIII D. C., eran una especie de fijación lineal del canto. Por medio de puntos y breves trazos curvados se indicaba la mayor o menor altura, la oscilación de la línea melódica. Hacia el 900 se colocaban los neumas sobre una línea roja que tomaba como base sonora la nota fa.

Después se fueron agregando otras líneas que precisaban mejor la entonación.

Notación cuadrada y denominaciones latinas.

Por otra parte los neumas iban transformándose poco a poco hasta llegar a fijarse en notas de forma cuadrada lo que se llamó notación cuadrada.

Fue entonces que el monje Guido D'Arezzo (995 - 1050) estabilizó el sistema de notación con dos importantes concreciones:

1º) Fijar 4 líneas para la escritura.

2º) Dar un nombre más distintivo a las notas.

El nombre de las notas se tomó de un entonces famoso Himno a San Juan del monje alemán Warnefried. La primera sílaba de cada verso de ese himno correspondía a notas diferentes a las que darían sus nombres respectivos: Ut, re, mi, fa, sol, la. La nota "si" fue denominada más tarde.

He aquí el texto del himno:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labii reatum
Sancte Ioannes

Estas designaciones para las notas se usan en países latinos, cambiando la sílaba **Ut** por la de **do.** En Francia todavía se sigue usando Ut.

La sílaba **do** deriva de "Domine" = Señor.

La traducción aproximada del himno sería: Para que con plenitud resuenen en lo íntimo tus maravillosos hechos, a tu siervo protege, deja libre sus viciosos labios de pecado, San Juan.

Notación mensurada y escritura sobre cinco líneas.

Hacia el siglo XII comenzó a generalizarse la notación con figuras de diferente valor. El proceso que conducirá a nuestra notación actual y el uso generalizado de 5 líneas fue muy largo y seguido de diferente forma según el país en que se estudia.

Recién comenzó a estabilizarse la notación, en forma segura, a raíz de la invención de la imprenta para la música, por Petrucci, en Venecia. Fue en 1501 que imprimió 33 motetes a 3 voces, pero aún aquellos caracteres debían perfeccionarse todavía para llegar a ser los usados definitivamente.

CAPITULO III

EL ARTE TROVADORESCO

Los Trovadores.

En la Edad Media, y en líneas generales, durante el período Románico (ver cuadros históricosl), [1] hay una clase de músicos y poetas que desempeñan importante rol en la vida artística de la época: Los Trovadores.

Su actividad cubre el ámbito de la música profana, a diferencia del estilo que estudiamos anteriormente, la monodía cristiana, que representaba la música religiosa. Eran generalmente autores de música y texto, es decir poetas y compositores. Sus cantos tenían carácter melódico; su estilo era, pues, monódico y con un sencillo acompañamiento instrumental.

Ejercían su arte en fiestas y reuniones de toda índole; entretenían con sus cantos las largas y monótonas veladas medievales exaltando hazañas, leyendas, relatos, etc. deambulando muchos de ellos, por castillos, pueblos y ciudades. Iban en busca de auditorio y una compensación espiritual en unos casos y material en otros, para sus afanes de lograr la expresión de carácter de su época: los ideales caballerescos. El nombre de estos artistas viene de "trovar" o sea "encontrar" en el sentido de hallar las bellas expresiones y los nobles sentimientos.

Bardos, troveros, juglares y menestrales.

Había diferencias, como es natural, entre los trovadores y los distintos artistas de la música profana medieval. En primer lugar debemos destacar sus precursores: los "Bardos" que eran trovadores primitivos y cronistas épicos de algunas razas como las célticas, escandinavas, etc.

Los trovadores propiamente dichos fueron, poetas y músicos, generalmente de noble origen o de posición desahogada, que habían recibido una buena educación en abadías y monasterios, los refugios culturales de la época. Esto contribuyó a que también la música profana estuviera influída por la religiosa. Se diferenciaban a su vez en trovadores y troveros. Los primeros eran originarios del sur de Francia, alrededor de Provenza, y usaban la lengua llamada de "oc"; los troveros eran de las regiones del norte y empleaban la lengua de "oil"; "oc" y "oil" eran formas distintas es decir "si" que servían para diferenciar los dos idiomas. Podían tomarse como división geográfica de estas lenguas al río Loira.

Además de los trovadores estaban los juglares, de clase social inferior, que eran los artistas populares por excelencia, los verdaderos músicos ambulantes, los que buscaban por necesidad la compensación material y cuyo ámbito de acción, además de castillos y hosterías, era la plaza pública, la "plaza del mercado" como se llamaba invariablemente en las ciudades

(1) Tomo I: Cap. Introducción y Tomo II: Apéndice.

medievales. Estos primitivos artistas usaron para acompañar sus cantos toda clase de instrumentos de la época. (Ver música instrumental, Cap. V).

Además, presentaban generalmente un espectáculo variado, del cual la música, era sólo una parte. La etimología de la palabra juglar deriva del latín "jocus" que significa chanza o burla y fiesta; la cual ya explica por sí misma el carácter un tanto inferior de ciertas artes que practicaban, que descendía a veces a la grosería para entretener a un heterogéneo auditorio. De cualquier modo, fueron los "cronistas", los "diarios vivientes" de una época que necesitó de ellos para la difusión de artes, danzas, costumbres, noticias, etc.

También estaban los músicos llamados ministriles o menestrales, acepción que implicaba fundamentalmente la profesionalidad del artista o del artesano que vive de su trabajo. Eran, en ocasiones, el ayudante, acompañante o colaborador del trovador.

Por ejemplo, Blondel de Nesle fue el menestral del famoso rey trovador Ricardo Corazón de León (coronado en 1189). Juglares y menestrales eran, a su vez, los divulgadores de la obra de los trovadores.

Contenido de los cantos.

El contenido literario de los cantos trovadorescos trataba diversos temas, en general, dentro del espíritu caballeresco simbolizado por su divisa: "Servir a Dios, al Rey y a la Dama".

El comentario de los hechos heroicos era uno de los motivos favoritos de toda la Edad Media. Canciones de "gesta" (hechos y combates memorables) y epopeyas, en extensos poemas en los que narraban las hazañas de los héroes y exaltaban su valor y destreza, eran recitados y entonados con acompañamiento de diversos instrumentos. Hacia el 1200 estuvieron en boga las canciones de las Cruzadas, que glosaban episodios de aquellas singulares empresas.

El amor fue otro de los temas favoritos de los trovadores. Le glorificaban, idealizando al ser amado, embelleciendo los sentimientos, expresando sus goces y sufrimientos y calificando a éstos de "agradables"; se presenta así, desde entonces, una característica del espíritu sentimental de Occidente. Su concepción galante del amor estaba acompañada por un sentido general novelesco de la vida.

Principales trovadores.

La actividad floreciente de los trovadores, es decir el período de su culminación, fue entre fines del siglo XI y fines del siglo XIII. Antes o después pueden considerarse épocas de formación o decadencia del género. Los principales trovadores se encontraban en Francia, España y Alemania.

Los trovadores franceses más famosos fueron: Rimbault de Vaqueiras, († hacia 1207), autor de la primera "estampida", considerada uno de los más antiguos documentos de música "mensurada" o medida, es decir exactamente anotada; Bernard de Ventadour (m. 1195) de origen humilde, del cual se conservan 19 melodías; Teobaldo, conde de Champagne y rey

de Navarra (1201 - 1253) y principalmente Adam de la Halle (hacia 1220 Arras - h. 1280) llamado "el jorobado de Arras", de estilo evolucionado, que escribió composiciones polifónicas y la primera obra conservada que puede considerarse precursora de la ópera cómica: "Le jeu de Robin et de Marion".

España tuvo trovadores de gran nombradía entre los que destacaremos a Martín Cordax, que vivió en el siglo XIII, en Galicia, siendo autor de las Cantigas de Amigo, notable ejemplo medieval de notación primitiva llamada "cuadrada" por la forma de las notas. Y más importante todavía fue la ilustre figura del rey músico Alfonso el Sabio (1221 - 1284) autor y recopilador de 423 cantigas de carácter y origen variado: gregoriano, latino, cantares de gesta, del folklore gallego, etc. A este monarca le correspondió la fundación de la primera cátedra de música en la Universidad de Salamanca.

En Alemania los trovadores tuvieron gran importancia histórica y cultural. Allí se llamaron Minnesinger (Minne era expresión de amor y singer significa cantor). Minne significaba Amor en habla germana nórdica medieval pero en un sentido muy amplio que abarcaba también el amor a Dios. Eran también rapsodas que daban mucha importancia a la declamación. En el período de florecimiento, citaremos los nombres de Walter von der Vogelweide (hacia 1165, Tirol, Austria - h. 1230, Wurzburgo). Neidhart von Reuenthal (m. hacia 1240) que se inspiró en cuadros campesinos y populares, y otros que siendo famosos en la Edad Media, volvieron a ser inmortalizados al renacer como personajes de ópera bajo la pluma mágica de Ricardo Wagner (ver cap. XVIII); éstos fueron Wolfran von Eschenbach y Tannhauser (siglo XIII).

Debe recordarse también a Godofredo de Estrasburgo que fue el autor del poema de Tristán e Isolda, en el que se inspiró más tarde Wagner para la ópera del mismo nombre.

Los goliardos.

Otras figuras interesantes de la Edad Media románica fueron los goliardos, clérigos vagantes, o que ya habían abandonado los monasterios que deambularon por la Europa central desde antes del siglo X hasta el XIII.

Portadores de la cultura religiosa, del manejo de la lengua latina y de capacidad de adaptación a lo popular, dejaron como testigo de su obra la colección de cantos denominada "Carmina Burana" (Carmina = cantos y Burana deriva del nombre del monasterio donde se encontraron, en Alemania). Se cree que datan de alrededor del año 1225.

Al entrar en un estilo profano que contrarió a la Iglesia sus actividades fueron desaprobadas por ésta en 1227.

Citaremos como ejemplo un trozo de la Colección Carmina Burana que hemos traducido en forma libre. Se refiere a la hermosa ciudad de Tréveris, a orillas del río Mosela, afluente del Rhin, que ya por entonces era antiquísima pues había sido en sus comienzos colonia romana, y llegó a ser un centro importante de las rutas medioevales.

Alabanza de los viajeros.

Salve tú, villa imperial
Tréveris ¡oh gran ciudad!
donde tantas alegrías
nos regalan más y más.
En rueda de verdes viñas
tú floreces, patriarcal
"Per dulzor"
Servid, Señor Hostelero
vuestro vino nuevo
pues hoy nosotros debemos
estar alegres por ello.

Los Maestros Cantores.

Continuadores de los trovadores fueron los Maestros Cantores o Meistersinger, que representaron una actividad poética y musical urbana mucho más estable. El trovador - caballero fue entonces sustituído por el maestro - ciudadano. El fundador de esta profesión musical fue Frauenlob, cuyo verdadero nombre era Enrique de Meissen († 1318, Maguncia). Sus organizaciones que florecieron en importantes ciudades alemanas como Maguncia, Nuremberg, etc., se mantuvieron vivas hasta el siglo XVI donde se reveló su más renombrado artista: el zapatero - poeta llamado, Hans Sachs (1494, Nuremberg - 1576, en la misma ciudad).

Rol histórico - musical de los trovadores.

El rol de los trovadores fue muy importante:

a) Crearon la música viva en los ambientes profanos, difundiéndola variando su forma y contenido, y a veces ennobleciéndola.

b) Contribuyeron a dar lógica a las melodías bajo la influencia de la poesía, a diferencia del canto gregoriano adaptado a la prosa.

c) Trabajaron con fórmulas de escritura, que denominaron "modos rítmicos", y que aportaban elementos a la notación y el desarrollo del pensamiento musical.
Estas fórmulas, inspiradas en los ritmos griegos, fueron, también usados en la música polifónica. Estampadas en la notación actual serían por ejemplo: troqueo = una blanca y una negra; yambo = una negra y una blanca; dáctilo = una blanca con punto, una negra y una blanca (sin punto), etc.

d) Transformando los modos gregorianos contribuyeron a la formación de las tonalidades clásicas.

Formas trovadorescas y profanas populares.

La música de los trovadores y en general las profanas de la Edad Media, eran de raíz popular pero influenciadas por el estilo religioso.

Entre las principales formas destacaremos:

La "Chanson" o canción monódica con acompañamiento instrumental.

El "Lai", forma de canto usada por los bardos bretones que después se constituyó en el leich, en alemán y que derivaba de lira.

El "virelais" que era una alternancia de solo y coro.

La balada (monódica), constituída por un relato cantado, a veces de contenido épico.

El rondo (rondel) en que un solista cantaba un motivo que podía variar, mientras el coro respondía una forma invariable, repitiendo esta disposición durante cierto tiempo.

Copla o couplet y estribillo (o refrán) se denominaban las partes de esta forma que experimentó modificaciones a través del tiempo.

La "estampida" que era una canción que podía ser danzada.

Los cantos "místicos" como, por ejemplo, a la Virgen María y muchos otros.

CAPITULO IV

L A P O L I F O N I A

Aparición de la polifonía.

El mundo antiguo y los comienzos de la Edad Media no conocieron más que el canto al unísono. Pero la apreciación auditiva fue evolucionando hasta que los europeos sintieron placer en unir dos series de sonidos a la vez, encontrando en ello belleza y emoción. Desde entonces varios estilos de superposiciones de sonidos fueron desarrollándose paralelamente al canto monódico. A esta emisión de sonidos diferentes, que se entonan al mismo tiempo se le denomina Polifonía. A la música que entona cada voz diferente se le denomina parte, y se dice por ejemplo: canto a dos voces o partes, a tres voces o partes, etc.; también se usa esta palabra para designar corrientemente un "trozo determinado de una obra musical".

Una de las primeras referencias históricas que se poseen de la aparición de la polifonía es la de Scot Erigena († 886 D. C.). Es decir que podemos afirmar que este arte se practicaba en el siglo IX.

Procedimientos de Polifonía primitiva.

Las principales formas de unir las voces para realizar una polifonía primitiva fueron: El Organum, la Diafonía, el Discanto, el Gymel y el Fabordón.

El Organum. — Este procedimiento se encontró en un manuscrito muy antiguo firmado por un monje llamado Hucbaldo (840 - 930) de un convento de los Países Bajos. El organum consistía en superponer las notas en intervalos de quintas, cuartas y octavas, sobre un canto gregoriano, pero haciéndolo en movimiento paralelo de las voces. El organum fue evolucionando hasta usar también algunos movimientos contrarios.

La Diafonía. — Fue otro nombre aplicado a los primitivos procedimientos de unión de voces por movimiento paralelo; usado por teóricos como Juan Cotton, sacerdote inglés. Puede considerarse generalmente un sinónimo de organum. Diafonía u organum se usaron para canto llano.

El Discanto. — El discanto fue un arte, un sistema de polifonía primitiva más perfeccionado que se usó desde el siglo XII. "Dis" significa división y se designaba discanto a la voz nueva o superior, que se agregaba al canto dado o "cantus firmus" entonada por la voz denominada "tenor".

Primero nació en forma improvisada como una nueva melodía agregada sobre la otra pero que no la seguía necesariamente en forma paralela, después se elaboraron reglas paulatinamente, hasta que usaba varios inter-

valos como quintas, terceras, etc. con notas de paso intercaladas y cierto movimiento contrario de las voces cuando fuere conveniente. Así como el organum y diafonía se emplearon para canto llano, el discanto se utilizó para música medida. (Ver capítulo II). El arte del discanto dará origen al contrapunto.

El Conductus. — En el discanto, cuando no sólo la melodía nueva (o discanto) sino también el canto dado (o firmus) eran originales, la forma se denominaba **conductus.**

El Gymel. — El gymel o gemelo era el modo de superponer las voces en intervalos de terceras, que al fin se juntaban por movimiento contrario.

El Fabordón. — El fabordón o falsa - bordona era la disposición de las voces en intervalos de terceras y sextas. Se construía así: 1ª voz: melodía principal; 2ª voz: melodía principal a la tercera; 3ª voz: melodía principal a la quinta.

La voz baja o bordona se entonaba una octava alta así que resultaba una sexta superior por lo que se llamó falsa bordona.

El Ars Antiqua.

Los autores y escuelas en materia de polifonía primitiva están en su mayoría en el período Gótico (hacia 1250 - 1453) de la Edad Media.

Forman la época del "Ars Antiqua" (arte antiguo): Leonin (hacia 1180) fundador de la escuela musical de la catedral de Notre Dame de París y Perotin (hacia 1183 - hacia 1236), también en Notre Dame; Franco de Colonia, autor de la importante obra Compendium discantus (hacia 1250) en Renania, Alemania y otros.

El Contrapunto.

Como ya dijimos la práctica continua del discanto dio origen al arte del Contrapunto.

¿De dónde nace esta palabra? De que las notas en la Edad Media se denominaban puntos. Al superponer una nota a otra, o sea un punto a otro, nació la expresión "arte del punto contra punto" más bien dicho, en forma abreviada: Contrapunto. Las notas de paso, alternancias de movimiento paralelo y contrario, y las imitaciones (o contestaciones) entre las diferentes voces, etc. fueron paulatinamente reforzando los fundamentos de la composición hasta consolidar las bases del arte contrapuntístico durante cientos de años.

El arte del contrapunto consistía en unir las notas de acuerdo a diferentes maneras. Cuando se estabilizó esta técnica, estos modos o "especies" se dividieron en cinco categorías:

1ª especie: nota contra nota.
2ª especie: dos notas contra una.
3ª especie: cuatro notas contra una.
4ª especie: notas en síncopas o retardos (ligados).
5ª especie: florido o mixto, que era una combinación de los anteriores.

Se llamaba contrapunto doble cuando se lograba que un diseño pudiera ser tocado o cambiado de voz, sin transgredir las reglas de la consonancia.

En resumen, el contrapunto constituye un lúcido sistema de ordenar los sonidos y pensamientos musicales por medio de un trabajo sistemático y progresivo.

El canto a varias voces en contrapunto.

El desarrollo del arte del contrapunto va afianzando el arte de unir dos, tres y cuatro voces diferentes y excepcionalmente todavía mayor cantidad de ellas, y a su lado, también la técnica de composición va evolucionando paulatinamente hasta llegar a procedimientos como el siguiente, enumerado por orden de colocación de las voces:

1ª voz: se escribía el Canto Dado (o Firmus) al Tenor.

2ª voz: encima se colocaba otra que se llamó Discantus (después Supremus o Soprano).

3ª voz: después se colocaba el bajo.

4ª voz: y por último el contra tenor o altus (alto) o contralto.

De modo que quedaba dispuesta la constitución que es todavía básica de un coro a 4 voces:

a) soprano.

b) contralto.

c) tenor.

d) bajo.

Durante mucho tiempo se escribió preferentemente a 3 voces. La primera misa a 4 voces de importancia fue la de Machaut en 1364, para la coronación de Carlos V de Francia.

El Ars Nova.

Hacia el 1300 tenemos la generación que da nacimiento al "Ars Nova" (arte nuevo) cuyas principales figuras son Juan de Muris (XIV), Felipe de Vitry (1291 - 1361) obispo de Meaux, autor de las importantes obras "Ars Nova" y "Ars Contra punctum" (arte nuevo y arte del contrapunto), Guillermo de Machaut (Machault en francés medieval) (hacia 1300, Machaut, Ardenas - hacia 1377, Reims); y varios músicos florentinos compositores de Madrigales, Baladas, etc., del siglo XIV como Juan de Florencia y otros. En Inglaterra Juan Dunstable (hacia 1370, Dunstable, Bradford - 1453, Londres).

Dentro del siglo XV fueron importantes las figuras de los franceses Guillermo Dufay (hacia 1400, Chimay, Hennegau - 1474, Cambrais) doctor en derecho canónico y gran compositor. Y Giles Binchois (hacia 1400 - 1467) que residió en la corte de Felipe el Bueno de Borgoña.

La Escuela Flamenca o de los Países Bajos en el siglo XV.

Esta escuela, también llamada neerlandesa y franco - flamenca comprende importantes músicos que llevan el arte del contrapunto a un alto nivel y propagaron posteriormente la técnica por toda Europa. Entre sus más importantes compositores están:

Juan van Ockeghem (1430, Ockeghem, Dender - 1495, Tours) músico de la capilla real —como se decía antiguamente— de Carlos VII de Francia.

Jacobo Obrecht (hacia 1450, Utrecht - hacia 1505, Ferrara).

Joaquín dés Prés (1450, Hennegau - 1521, Condé) llamado entonces el príncipe de la música y considerado el más grande compositor de su época. Fue discípulo de Obrecht y maestro de Nicolás Gombert y Adriano Willaert.

Entre los músicos de actuación relevante en Alemania y Europa Central deben citarse a Isaac y Finck.

Enrique Isaac (hacia 1450 - 1517) llamado en Italia "Arrigo Tedesco" actuó en Florencia en la Corte de Maximiliano I de Habsburgo emperador de Austria; Enrique Finck (1445, Bamberg - 1527, Viena) en Stuttgart y Salzburgo. También debemos recordar la figura de Alejandro Agrícola (hacia 1446 - hacia 1506, Valladolid) discípulo de Van Ockeghem y que actuó en la corte de Felipe el Hermoso de Borgoña.

Formas musicales religiosas, góticas y renacentistas.

Formas importantes de la época Gótica y el Renacimiento fueron el Motete y la Misa Polifónica.

Estas construcciones se realizaban sobre un tema dado (canto dado), llamado "Cantus firmus" o canto firme, porque era la base de la arquitectura musical. Su estilo de canto era "a capella" es decir sin acompañamiento instrumental aunque a veces un instrumento sustituía una voz humana.

La palabra motete deriva según algunos de "petit mot" y significaría pequeña obra literaria y según otros de la denominación dada a la voz intermedia que repetía las palabras. Su estilo varió considerablemente en el correr del tiempo, pero puede resumirse así:

a) escritura polifónica "a capella" generalmente a 3 voces.

b) sobre texto bíblico o del oficio religioso en latín.

c) no tiene plan fijo con respecto a la forma, ésta sigue el texto.

d) la disposición de las voces según el orden indicado en que se componían era la siguiente:

A) (3ª) Voz discantus (Triplum).

B) (2ª) Voz contralta (Mottetus).

C) (1ª) Voz tenor, con canto dado gregoriano (a veces instrumental). Es decir que se partía del tenor, se le agregaba la voz contralto y finalmente el Triplum.

e) Su estilo consistía en imitaciones canónigas fugadas.

El Canon (del griego regla) es una melodía que entonada por una voz A y por otra voz B con retraso de 1, 2 o más compases, resulta de efecto armónico agradable. Puede hacerse con más voces. Ejemplo: "Sumer is Icumen in", el más antiguo canon que se conserva y cuya copia data de 1310. Se llama estilo canónico (o canónigo) cuando se utiliza ese efecto imitativo.

La Misa Polifónica es la obra musical de gran formato característica de la época.

Se compone como ya vimos en el Capítulo II de los trozos siguientes:

Kyrie Eleison
Gloria
Credo
Sanctus (Benedictus y Hosanna)
Agnus - Dei

pero ahora estas partes son tratadas según el estilo de composición a varias voces.

Una forma interesante relacionada con el estilo religioso fue el villancico; forma popular que glosaba acontecimientos y episodios derivados del culto cristiano.

Formas musicales profanas del gótico y renacimiento.

Las principales formas de la época y del renacimiento son: el madrigal, la "chanson" o canción y la frottola.

El Madrigal fue una forma importante que se prolongó desde la Edad Media hasta el Barroco. En un principio era simplemente un canto del género pastoril hecho sobre poesías que le conferían su nombre (madra, del italiano, tierra) pero fue adquiriendo importancia hasta asumir la forma polifónica, a 4 voces sin acompañamiento, es decir una especie de motete pero de género profano; su arquitectura dependía del texto literario.

Culminaría en Italia con Marenzio, Gesualdo, Vecchi y otros y en Inglaterra en el reinado de Isabel I (1558 - 1603).

También estaban las composiciones escritas en estilo del madrigal pero para ser ejecutadas por instrumentos y además el madrigal acompañado por instrumentos.

La Chanson en Francia y la Canzone en Italia eran primero formas monódicas que adquirieron forma polifónica.

La Frottola o "pequeña fruta" era un relato amoroso o humorístico, a 4 voces, de sencilla polifonía y melodía muy cantable (hacia XVI).

Culminación de la música vocal "a capella" en el siglo XVI. — Escuelas Polifónicas.

Durante el siglo XVI culmina la polifonía con varios autores y escuelas de gran importancia. Los tres músicos más grandes del siglo fueron: Palestrina, Lassus, y Victoria.

Juan Palestrina (Giovanni Pierluigi, llamado Palestrina por el lugar de su nacimiento) (1525, Palestrina - 1594, Roma). Su obra es de gran valor y trascendencia. Cuando el Concilio de Trento, de la Contrarreforma, revisó y trató de clasificar y darle un contenido más elevado al arte polifónico, tomó como modelo el arte de este músico.

Su Misa dedicada al Papa Marcelo († 1555) es tal vez su composición más famosa. Compuso muchas obras religiosas pero también profanas. Había sido discípuo de Claudio Goudimel (1505, Besançon - 1572, Lyon).

Orlando de Lassus (1532, Mons, Bélgica - 1594, Munich), adquirió fama internacional en su época y fue muy admirado por todos. Actuó en varias cortes, como por ejemplo, la de Munich. Al igual que Palestrina cultivó los géneros religioso y profano.

Tomás Luis de Victoria (hacia 1540, Avila - hacia 1611, Madrid) dejó una obra, enteramente religiosa, notable por su emoción y grandeza. Este gran músico español residió algún tiempo en Roma ejerciendo funciones de director y compositor de música eclesiástica. Desde 1586, fue capellán de la emperatriz de España.

Los centros de actividad musical más importantes del siglo XVI, que determinan a su vez corrientes artísticas o escuelas, fueron Italia, Países Bajos, España y Alemania. Como es natural los principales autores de estas escuelas son los anteriormente nombrados: Palestrina en Italia, Lassus en los Países Bajos y Alemania y Victoria en España.

Pero hay, además de ellos, grandes maestros cuyas obras son de importancia. Recordaremos a los de mayor trascendencia.

En los Países Bajos: antes del citado Orlando de Lassus, estaba el gran compositor y organista Adrián Willaert (hacia 1480 - 1562) que después fue maestro de la Catedral de San Marcos en Venecia, desde donde ejerció gran influencia con su estilo musical. Era discípulo de Joaquín dés Prés y siendo luego a su vez maestro de Juan Gabrieli. Creó la forma del coro polifónico doble.

En Italia: la escuela veneciana cuyo centro era en la Iglesia de San Marcos tuvo como representante a Andrés Gabrieli (hacia 1510 - 1586) uno de los creadores de la fuga; a Juan Gabrieli (1557 - 1612), sobrino de Andrés y discípulo suyo; a José Zarlino (1517 - 1590), y madrigalistas, como Luca Marenzio (hacia 1563 - 1599) y Carlos Gesualdo (hacia 1560 - 1614), príncipe de Venosa y Orazio Vecchi (1550 - 1605).

En España: además de Victoria ya citado, Cristóbal de Morales (hacia 1500 - 53), Francisco Guerrero (1528 - 99), y otros.

En Alemania, Suiza y Austria además de los germanos, actuaron importantes músicos originarios de otros países: Felipe di Monte (1521, Mons - 1603, Praga), Luis Senfl (hacia 1488, Zurich - 1542, Munich), de origen suizo pero que tuvo relevante actuación en Viena, Ausburgo y Munich, etc.

Debemos acotar que las fechas de nacimiento y muerte de algunos artistas de esta época de documentación imprecisa presentan diferencias entre los investigadores que las han estudiado. Nosotros hemos preferido las fuentes del país de origen de cada músico.

Florecimiento de la "canción" polifónica francesa.

Clemente Jannequin (h. 1485 † h. 1560), autor de madrigales dramáticos y descriptivos como "La batalla de Marignan" y "El canto de los pájaros", fue uno de los iniciadores de la "música de programa vocal"; Claude le Jeune (hacia 1528 - hacia 1600), y Jacobo Arcadelt (1514, Países Bajos - 1557, París), de origen flamenco pero que residió en Francia, fueron también grandes madrigalistas junto con otros de menor importancia.

Polifonistas ingleses.

En Inglaterra existieron importantes compositores y madrigalistas; citaremos a Guillermo Byrd (hacia 1543, Lincoln - 1623, Stondon, Essex); Orlando Gibbons (1583, Oxford - 1625, Canterbury), virginalista y organista de la corte, el Dr. John Bull (1563, Somersetshire - 1628, Antwerpen), y Tomás Morley (1557, Londres - 1603, id) alumno de Byrd.

El Coral Protestante alemán desde el siglo XVI.

Esta forma musical debe estudiarse aparte de las otras por varias razones. En primer lugar nació después de las citadas anteriormente, a raíz de la separación de la Iglesia protestante de la católica romana en el siglo XVI. Su creador fue el propio Martín Lutero (1483 - 1546) que escribía música y su consejero en la materia Juan Walther (1496 - 1570) que buscaba una forma de canto relativamente sencilla con melodía popular —en la que el pueblo, pudiera intervenir más directamente— y armonizada a 4 voces. Esta forma tuvo gran difusión y fue cultivada por grandes compositores, culminando en Juan Sebastián Bach.

Teatro y Fiestas con música en la Edad Media y el Renacimiento.

Durante la Edad Media adquirieron cierto carácter importante las representaciones teatrales ocasionales, en las que intervenía la música, que se realizaban con diversos motivos.

Por una lado estaban las representaciones de carácter religioso. La Iglesia teatralizaba diversos episodios de la Biblia. Cultivaba también el simbolismo de carácter moral en la que se corporizaban conceptos como el Bien, el Mal, la Muerte, el Demonio, etc.

Estos dramas litúrgicos estuvieron representados por aficionados o actores asociados como por ejemplo: "Los cofrades de la Pasión" y otros. Las obras llevaban el nombre de Misterios, Pasiones, Auto Sacramentales, Milagros, Natividades, etc.

Entre los más famosos del mundo, que han persistido hasta nuestros días, tenemos dos: el "Misterio" de Elche y la "Pasión" de Oberammergau.

El primero se realiza desde el siglo XIII en el pueblo de Elche, Alicante, en España, el día del festejo de la Asunción de la Virgen, con melodías trovadorescas, gregorianas y populares y una completa teatralización.

En Alemania, en el magnífico paisaje de los Alpes Bávaros que rodea el pintoresco pueblito de Oberammergau, se realiza periódicamente una "Pasión" que atrae muchos turistas.

También había representaciones de carácter profano, como los "juegos", que eran comedias con canciones. El más famoso de la Edad Media fue el "Juego de Robin y de Marión" cuyo autor era Adam de la Halle, que citamos anteriormente. Consta de estampidas monódicas, danzas a 2 voces, motetes a tres, etc.

Juan del Encina (hacia 1469, Encina, cerca de Salamanca - hacia 1530, en esta ciudad), compositor de fina escritura polifónica y poeta, director y a veces actor, además de villancicos y otras formas, compuso Eglogas, especie de teatro con cantos, titulados así en homenaje a Virgilio, con aparato escénico muy completo.

Sus obras se dividen en sagradas y profanas. Dentro de los asuntos sagrados, trataba por ejemplo el Nacimiento, la Pasión, la Resurrección, etc. Dentro del estilo profano, estaban las farsas de amor, comedias desarrolladas entre escolares, labriegos, motivos de carnaval, etc. Su obra hace que se le considere el fundador del teatro musical en España.

Las fiestas y desfiles con motivos musicales fueron muy numerosas en la Edad Media y el Renacimiento y a veces revestían gran pompa. Los había de carácter satírico, en estilo de parodia, en forma carnavalesca, o daban lugar a la expresión de aspectos más serios del espíritu popular.

CAPITULO V

MUSICA INSTRUMENTAL DE LOS SIGLOS XV, XVI y XVII

Paso de la música vocal a la instrumental de gran estilo.

Durante el siglo XV los instrumentos eran algo primitivos y todavía no se podía hablar de un estilo propio para ellos. El lenguaje instrumental era común con el vocal, o dicho más claramente, se ejecutaba una composición en un instrumetno con el mismo tipo de escritura que se utilizaba para la composición vocal.

Por otro lado existía la costumbre de cantar una o varias partes y ejecutar las restantes en uno o varios instrumentos. Y por último podríamos señalar otro estilo que era el de "doblar" las partes vocales con instrumentos al unísono o a la octava.

Es decir, que, como vimos en el capítulo anterior, las formas dobles de la Edad Media y principios del Renacimiento habían sido las formas vocales y era lógico que un arte instrumental de categoría tenía que seguir las huellas de la polifonía coral, por lo menos hasta conseguir poseer las primeras características que lo diferenciaran.

Poco a poco los instrumentos fueron aprovechando sus propiedades de agilidad y variedad, que no constituyen el ámbito propio de la voz humana, y al independizarse de la palabra y de la danza, adquirieron vida por sí mismos para constituir la "música pura", es decir, una música que no está unida a otro arte, que no quiere ser más que "música".

Paso de los instrumentos antiguos a los modernos.

Durante los siglos XV y XVI se realiza gran parte del paso de los instrumentos antiguos medievales a los modernos.

Una historia de los instrumentos antecesores de los que componen nuestra orquesta sinfónica escapa a los límites propuestos a esta obra, pero trataremos de citar los principales antes de la consolidación de los grupos orquestales.

Los instrumentos se podían dividir en 3 grupos:

a) de cuerda.
b) de viento.
c) de percusión.

Los instrumentos de cuerda, a su vez, admitían una subdivisión.

a 1º) de cuerdas pulsadas, pellizcadas o pinzadas con los dedos o un "plectro"; por ejemplo: arpa, laúd, vihuela (especie de guitarra primitiva), la guitarra, casi tal como la conocemos ahora, etc.

a 2º) de cuerdas frotadas por un arco, por ejemplo: la viola y otros antepasados del violín, que ya citamos (capítulo III), la familia de las violas, es decir, violas de distinto tamaño, etc. El arco había aparecido en Europa hacia el siglo IX oriundo de Oriente.

a 3º) de cuerdas golpeadas por percusión de martillos adecuados, como el dulcimer, representado en pinturas medievales y que, expresándose sencillamente, era una especie de arpa que se golpeaba con martillos de madera forrados en fieltro. Podemos considerarlo como un rudimentario antepasado del piano.

Los instrumentos de viento eran de formas variadas. Mencionaremos que también podían dividirse en:

b 1º) de viento, construídos en madera.

b 2º) de viento, construídos en metal.

Entre los primeros tenemos a la flauta, y la familia de los oboes primitivos. Entre los segundos a las trompetas (sin válvulas), etc.

Los instrumentos de percusión eran, en general, semejantes a los de hoy. (ver orquesta sinfónica).

Los instrumentos de teclado.

Los instrumentos de teclado y cuerdas, que pueden considerarse antecesores de nuestro piano son, aparentemente, variadísimos, pero se pueden dividir en dos categorías.

a) instrumentos de cuerdas "pellizcadas".

b) instrumentos de cuerdas "golpeadas".

Los instrumentos de cuerdas "pellizcadas" aparecen bajo diferentes nombres según su construcción y lugar de origen. Estaban, por ejemplo, la Espineta en Italia, el Virginal, equivalente a la Espineta, en Inglaterra; el Arpicordio, de Italia desde el 1500, considerado un perfeccionamiento de los anteriores, que en Inglaterra se denominaba Harpsichord y el Clavicémbalo, también italiano, semejante al Clavecín francés.

Los instrumentos de teclado y cuerdas "golpeadas" que, derivan del Dulcimer, que citamos anteriormente, tiene por tipo al Clavicordio, antecesor del "Piano-forte" nombre con que se distinguió al piano primitivo, construído por Bartolomé Cristofori, en Italia hacia 1709, pero que recién se generalizó a fines del siglo XVIII.

El rey de los instrumentos: el "órgano".

Mención aparte merece el llamado con toda justicia, "rey de los instrumentos", en constante perfeccionamiento desde la Edad Media hasta nuestros días: el órgano.

En realidad sería un instrumento de viento con teclado, o más propiamente, la reunión de varios instrumentos de ese tipo.

Su historia se remonta al siglo II A. C. en Alejandría, donde fue inventado por Ctesibius.

Durante el reinado de Carlomagno, un Califa de Bagdad, envió al emperador un órgano de regalo, y desde entonces fue paulatinamente incor-

porándose al culto cristiano, a tal punto de que, hacia el siglo X se construían modelos primitivos, en su concepción general, pero de grandes proporciones. Durante los períodos finales de la Edad Media la variedad de estos instrumentos iba desde el gigantesco de una catedral hasta el portátil, que se plegaba como un libro, que se llamaba "órgano-Biblia", Regalía, etc., y sería el antepasado de nuestro acordeón-piano actual.

Los modelos intermedios se usaban a menudo como instrumentos íntimos o de salón para la ejecución de música profana.

Fig. 2. — Todo palacio importante tenía antiguamente su orquesta particular. Esta estampa del Renacimiento presenta la orquesta privada del duque Alberto II de Baviera. En ella actuaba de director uno de los más grandes músicos de todas las épocas: Orlando de Lasso. (Siglo XVI).

En el órgano se realiza, prácticamente, una imitación de todos los instrumentos de viento. Además de ejecutarse con dos o más teclados para las manos, en el siglo XVI se agregó otro teclado para ejecutarse con los pies, que se llamó "pedalera" y constantemente se fue ampliando la posibilidad de nuevas sonoridades, que se llaman "registros", de modo que posee, dentro de ciertos límites, los recursos de la orquesta sinfónica.

Los primeros grandes autores de formas instrumentales.

Durante los siglos XV y XVI, principalmente en este último, comienza a gestarse el movimiento de grandes autores del género instrumental, y de composiciones que para ser ejecutadas con propiedad, van a requerir la existencia del intérprete especializado que se denomina "virtuoso".

Del panorama de esta época destacaremos como precursor a Conrado Paumann, organista y compositor ciego (hacia 1410, Nuremberg - 1473, Munich), autor de la importante obra "Fundamentum Organisandi".

Citaremos entre los más importantes a los organistas y compositores de la Escuela Veneciana.

Esta corriente de creación musical, cuyo centro fue la famosa catedral de San Marcos de Venecia tuvo como primer impulsor al gran artista flamenco Adrián Willaert (hacia 1490, Brujas o Roulers, 1562, Venecia) creador de formas primitivas de la fuga de órgano (capítulo VIII). Después debe destacarse la obra de Claudio Merulo (1533, Correggio - 1604, Parma) cuyos Ricercares, Toccatas y Canzonas le dieron fama. La categoría de la escuela veneciana, también llamada de San Marcos, alcanzó su culminación con Andrés Gabrieli (1510, Venecia - 1586, en la misma ciudad) y su sobrino Juan Gabrieli (1557, Venecia - 1612, en la misma ciudad).

Figura importante es la del flamenco Juan Pedro Sweelinck (1562, Deventer - 1621, Amsterdam), otro de los creadores de la forma primitiva de la fuga, y que junto con Willaert, continúa la tradición de proveer grandes músicos, que ostentaron en el Renacimiento los Países Bajos.

Pero en el campo mismo de la técnica instrumental la personalidad más importante de su tiempo fue Girólamo Frescobaldi (1583, Ferrara - 1643, Roma) renovador de la ejecución organística y autor de vuelo en las formas de la época: Ricercares, Canzonas, Toccatas, etc. que citamos y cuyo sentido explicaremos más adelante.

España, país de grandes valores musicales en el Renacimiento tuvo, entre otros, al músico de Felipe II, el insigne organista ciego Antonio de Cabezón (1510, cerca de Burgos - 1566, Madrid), y los autores de notables obras para vihuela y laúd, Luis de Narvaez y Miguel de Fuenllana con obras publicadas en 1538 y 1554.

La Armonía.

Después de muchos años de estar comprendida en el Contrapunto, la Armonía se va desprendiendo como concepto autónomo hacia el siglo XVI por el trabajo de varios teóricos. Armonía se considera, entonces, a la ciencia que estudia los acordes 1º en forma estática y 2º con el movimiento de sus voces.

Importantes impulsores de esa ciencia fueron Zarlino y Viadana. El franciscano Josefo Zarlino (1517, Chioggia, cerca de Venecia - 1590, Venecia) alumno de Willaert y sucesor de éste como maestro de música de la iglesia de San Marcos en Venecia, publicó las obras "Institución Armónica" y "Demostraciones Armónicas".

Ludovico Grossi de Viadana (1564, Viadana, Mantua - 1645, Gualtieri) adoptó y sistematizó el bajo continuo como sostén de las voces. Este hecho trae como consecuencia la afirmación de la armonía como ciencia autónoma pero colaboradora del contrapunto. Diversos autores posteriores que mencionaremos más adelante, como Tartini, Rameau, etc., continuaron la teorización.

Otra denominación muy usada es la de **bajo figurado.** Este es un bajo cifrado que no se limita a notas del bajo de los acordes principales, sino que entre ellas, está provisto de figuraciones o sea de movimiento melódico propio (se dice "florido" en técnica de contrapunto).

Lo que estabilizó la armonía fue la determinación de los modos mayor y menor, y los acordes que correspondían a cada uno de los grados de dichas escalas. Estos se indican con números romanos, aunque puede omitirse su notación como sobreentendida.

Los grados de la escala y los acordes a que corresponden se indican así: Por ejemplo, para do mayor serían:

I	II	III	IV	V	VI	VII
do	re	mi	fa	sol	la	si

acorde "do" significa compuesto por las notas do, mi, sol; acorde "re" significa compuesto por las notas re, fa, la, y así sucesivamente.

Otros nombres de notas y acordes de los grados:

I	II	III	IV	V	VI	VII
Tónica	Super tónica	mediante	Sub-dominante	Dominante	relativo	sensible

Generalmente encima de las notas del bajo, que lo requieran, se ponen los números.

Los intervalos de los acordes se numeran partiendo siempre del bajo hacia arriba. Por ejemplo el acorde: do, mi, sol, se nombra así: fundamental (sin número), tercera y quinta y el cifrado se escribe $\begin{matrix}5\\3\end{matrix}$

El acorde de 3 sonidos en forma fundamental se indica $\begin{matrix}5\\3\end{matrix}$ ó 5 o va sin número, como sobreentendido éste, para simplificar

El acorde de 3 sonidos en forma de 1ª inversión se indica con 6 ó $\begin{matrix}6\\3\end{matrix}$

El acorde de 3 sonidos en forma de segunda inversión se indica $\begin{matrix}6\\4\end{matrix}$

Se introducen pequeñas variantes en la numeración que corresponde, según el grado, tonalidad o modo.

Los acordes de 7ª

Los acordes de 7ª tienen una numeración diferente

fundamental 7

primera inversión ..... $\begin{matrix}6\\5\\3\end{matrix}$ ó $\left(\begin{matrix}6\\5\\3\end{matrix}\right)$

segunda inversión ..... $\begin{matrix}4\\3\end{matrix}$ ó $\left(\begin{matrix}3\\4\\6\end{matrix}\right)$

tercera inversión ..... $\begin{matrix}2\\4\\2\end{matrix}$ ó $\left(\begin{matrix}6\\4\\2\end{matrix}\right)$

Según la colocación sobre el grado puede variarse en detalle esta numeración.

Por ej.: acorde de 7ª dominante, en el grado V $\begin{matrix}7\\+\end{matrix}$ $\left(\begin{matrix}7\\5\\+\end{matrix}\right)$

(la + indica la nota sensible o sea el 7º grado de la escala).

El acorde de 7ª sobre la nota sensible, en el grado VII, se anota con un 7 y un 5 cruzado con una línea que indica la 5ª disminuída.

El acorde de 7ª disminuída sobre el grado VII, se anota con un 7 y 5 cruzados con una línea cada uno.

Acorde de 9ª sobre dominante en el grado V = $\begin{matrix}9\\7\\+\end{matrix}$

Las notaciones presentan también diferentes variantes según las escuelas y las épocas.

Otro sistema algo diferente usado en armonía actual sigue las siguientes reglas:

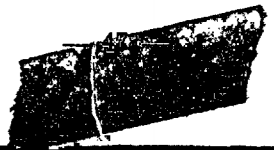
1º) todo intervalo mayor va sin alteración;
2º) todo " menor va con bemol b;
3º) todo " subido o aumentado va con sostenido;
4º) todo " bajado dos semitonos irá con dos bemoles bb; y así sucesivamente.

Por ej.: acorde de 9ª de tónica menor I $\begin{matrix}9\\7\\5\\3\ b\end{matrix}$

Acorde de 9ª dominante con 5ª disminuída V $\begin{matrix}9\\7\ b\\5\ b\\3\end{matrix}$

Acorde de 7ª disminuída VII $\begin{matrix}7\ bb\\5\ b\end{matrix}$

Precisar más estos conceptos es entrar en el campo de la ciencia armónica, fuera del plan del libro.



Formas instrumentales de los siglos XV, XVI y XVII.

Las formas musicales instrumentales cultivadas en los siglos XV, XVI y XVII, se basaron en el estilo imitativo (ver capítulo VIII, Fuga) y era derivado de las formas vocales como el motete.

Veamos algunas de las denominaciones usadas cuyo sentido en algunos casos fue variando a través del tiempo:

La "Toccata": es una forma instrumental libre que muestra pasajes figurados y otros en acordes.

Las "Diferencias": tiene forma de variaciones sobre un tema dado (ver más adelante).

Los "Versos" eran una forma instrumental para usar con la entonación de los salmos.

La "Intonazione": era un tipo de preludio libre para el órgano, que tenía el propósito de ir preparando la entonación y afinación de los cantantes.

La "Canzona": fue una forma que derivando del estilo vocal constituye una importante pieza instrumental en estilo imitativo (ver estilo imitativo en capítulo VIII la Fuga).

La "Fantasía": era una composición de forma libre, pero en el período barroco estaba dentro del estilo contrapuntístico de la época.

El "Ricèrcare": era una composición en estilo imitativo (derivada del motete) que puede considerarse como una fuga primitiva. (ver capítulo VIII).

La "Partita": fue una denominación que se usó para dos formas: 1º) Variaciones sobre un tema; 2º) Serie de danzas.

El "Capricho": era una improvisación o tenía forma libre.

El "Preludio" de Coral: forma fugada sobre el tema de un coral protestante (ver Fuga capítulo VIII):

a) con modificaciones variadas sobre el tema del coral.

b) en forma de fuga sobre el tema del coral.

El "Coral figurado": era una forma que mantenía la melodía del coral, pero la armonía primitiva del mismo se enriquecía con movimiento de voces y sustituciones de acordes por otros más novedosos, ricos o expresivos.

Las Danzas también tuvieron importancia como las bases de las formas musicales, en los períodos Renacimiento y Barroco. En el capítulo dedicado a la Suite hacemos una reseña de las usadas en dichas épocas.

Consideraciones generales sobre las "Variaciones sobre un tema".

Las formas que pueden agruparse bajo la denominación de "Variaciones sobre un tema dado" del siglo XVII, marcan claramente un tránsito del estilo vocal, o en otros casos del sencillo estilo para danzar, hacia la música puramente instrumental de gran estilo, es decir, la gestación misma de lo que nosotros llamamos las formas instrumentales.

En estas composiciones, primero se realiza la enunciación del tema dado, que tiene la armonización clara del estilo vocal o la danza de salón; después vienen las variaciones que van buscando los recursos sonoros propios del instrumento.

Formas importantes donde se realiza este proceso son: el "basso obstinato", la "chacona" y la "passacaglia".

El "basso obstinato" (o bajo obstinado) consiste en un diseño acompañante más o menos inmutable que sirve de fondo a otras ideas de la voz o voces superiores. Pueden hacerse variaciones diferentes sobre ese bajo obstinado.

La "Chacona" consiste en variar un tema basándose en la chacona que era una danza lenta en tres tiempos (3/4). La denominación más propia para este tipo de composiciones sería "Chacona con variaciones" pero generalmente se usa una sola palabra, para designar tanto la danza simple como sus variaciones.

La "Passacaglia" designa la forma de variaciones sobre un tema que consiste en una danza del mismo nombre, en tiempo bastante lento, de origen probablemente español (Pasacalle).

Se dispone alrededor de los siguientes principios:

a) el tema básico es enunciado por el bajo.
b) sus acordes después sirven de fundamento a las variaciones.
c) se traslada a otra voz y se contraponen otras ideas.
d) se oculta, por así decirlo, el tema en acordes.
e) se aumenta el valor de las notas del tema.
f) se disminuye el valor de las notas del tema.
g) se aumenta el movimiento de las figuras y la condensación de las mismas en los compases.
h) puede terminar en una forma de fuga sobre el tema (ver fuga, capítulo VIII).

Resumen de procedimientos para variar el tema.

Veamos en general, como puede modificarse un tema en la forma "Tema con variaciones", en una breve reseña de procedimientos:

a) se varía la melodía del tema, 1º) en forma "florida" derivada de las vocalizaciones; (1) 2º) en interpolación de diseños; 3º) en una forma más escueta del tema.
b) se varía la armonía del tema.
c) se hace el tema con imitaciones.
d) se varían los diseños rítmicos.
e) se cambia la armonía mayor en menor, o la armonía menor en mayor.
f) se enriquece la estructura contrapuntística.

(1) La vocalización consiste en entonar sobre una misma vocal diferentes notas que pueden llegar a constituir un gran ornamento sonoro.

g) se conserva sólo la armonía del tema.
h) se transfiere el tema a otras voces.
i) se cambia el tipo de compás del modelo.
j) se añaden otras ideas simultáneas al tema.
k) se hacen nuevos diseños con un fragmento del tema que puede ser la cabeza, el cuerpo o la extremidad del mismo.
l) se invierte el tema o se retrograda.
m) se aumentan o disminuyen sus valores.

La Orquesta.

Secciones de la Orquesta.

Los instrumentos básicos de la orquesta que hoy conocemos recién se combinaron en una forma que puede considerarse estable después del año 1600.

Desde entonces ha ido progresando a través de los diferentes estilos y el perfeccionamiento en la construcción de instrumentos.

Una visión general nos indica que la orquesta puede dividirse en 4 familias de instrumentos, a saber:

A) instrumentos de cuerda.
B) instrumentos de viento construídos de madera.
C) instrumentos de viento construídos de metal también llamados "los cobres".
D) instrumentos de percusión.

El esquema de una orquesta. — La orquesta clásica.

En resumen podemos considerar la constitución de la orquesta en la siguiente forma:

Sección A) Instrumentos de cuerdas (frotadas).
a) primeros violines.
b) segundos violines.
c) violas.
d) violoncellos.
e) contrabajos.

Sección B) Instrumentos de viento construídos de madera.
a) flautas (actualmente se hacen de metal).
b) oboes.
c) clarinetes.
d) fagotes.

Sección C) Instrumentos de viento construídos de metal.
a) cornos.
b) trompetas, (perfeccionadas después "a Pistones").
c) trombones, (se usaron ocasionalmente). Se agregan a la orquesta sinfónica en forma estable con el Romanticismo.

Píccolo (flautín) Flauta Oboe Corno inglés Clarinete Fagot

Fig 3. — El conjunto de estos instrumentos se denominan las "maderas" de la orquesta.

Sección D) Instrumentos de percusión: Timbales.

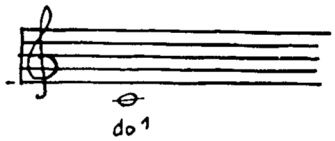
tambor, bombo, platillo y triángulo } fueron usados por Gluck hacia 1760 en óperas, después por Haydn y Mozart pero no en las sinfonías.

Con el Romanticismo se van adicionando nuevos elementos de "percusión". (ver más adelante y el capítulo XIV "La orquesta Romántica").

REFERENCIAS PARTICULARES SOBRE LA ORQUESTA Y LOS COROS. — ESCALAS ACUSTICAS.

Registración.

Es conveniente familiarizarse con los conceptos de la extensión de las escalas en diversas aplicaciones. Para ellos se parte del "do" central.



Al que se denomina do^1. La escala primera de do^1 a do^2, llamando do^2 al do una 8va. alta del primero. Y cada 8va. alta se agregará un índice: do^3, etc.

Pero en cambio para las 8vas. graves las nomenclaturas en uso son confusas, porque usan al mismo tiempo letras minúsculas sin índice, mayúsculas sin índice y mayúsculas con índice, sólo para notas muy graves.

Nosotros proponemos usar desde do^1 hacia abajo todas mayúsculas con índice lo cual evitará confusiones y dará una clara visión de la nota considerada.

Los índices se colocarán a la derecha cuando las letras son minúsculas y a la izquierda cuando son mayúsculas.

Es decir que las 4 escalas principales alrededor del do central se anotarán del siguiente modo:

a) a partir del do central para arriba:

(do^1) re^1 mi^1 fa^1 sol^1 la^1 si^1 do^2 re^2 mi^2 fa^2 sol^2 la^2 si^2

b) inferiores al do central:

$_2DO$ $_2RE$ $_2MI$ $_2FA$ $_2SOL$ $_2LA$ $_2SI$ $_1DO$ $_1RE$ $_1MI$ $_1FA$ $_1SOL$ $_1LA$ $_1SI$

En esta forma creemos no podrá haber confusión posible.

Ver cuadro general de registros al final.

El Coro

Veremos que en cada familia de la orquesta podemos encontrar a su vez componentes con una cierta equivalencia con las partes básicas de un coro: soprano, contralto, tenor y bajo. Esta referencia nos permitirá, con una breve expresión, darnos cuenta del registro o sea el número de notas que abarca cada instrumento.

El registro de cada voz del coro es, en líneas generales, el siguiente: soprano: solista: $_1$SI a do^3 (en los coros deben evitarse pasar de la la^2) contralto: de $_1$SOL a fa^2

tenor: de $_1$DO a la^1

bajo: entre $_2$SOL a fa^1 (debe evitarse generalmente el pasar de re^1).

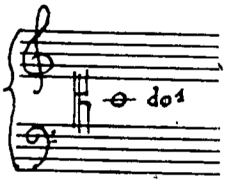
El tenor se escribe una 8va. alta de lo que suena, de modo que su registro escrito será: do^1 — la^2.

Recalcamos que, en general, deben usarse las voces principalmente en los 2/3 de su registro, evitando en lo posible las partes extremas, salvo en los casos en que se disponga de cantantes con amplios medios vocales.

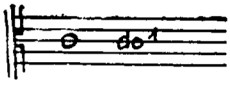
Las claves.

En la escritura musical además de las claves de sol 𝄞 y fa (𝄢 en cuarta línea) se usa la clave de do 𝄡

Veamos la correspondencia de las llaves de do con la de sol y fa.

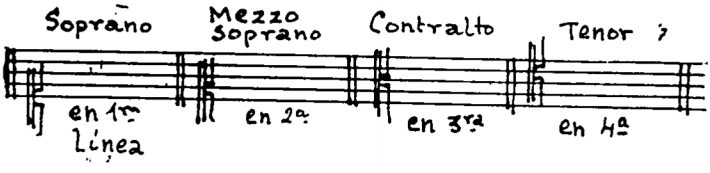


Donde se ponga la llave de do equivale al do^1. Por ejemplo en la llave de do en 3ra. línea el do^1 estará en:



O sea que la nota colocada en la 3ra. línea con la llave "do en 3ra.", se llamará do y sonará como do^1.

Se usan estas llaves por razones tradicionales y para que las notas del registro de cada instrumento (o voz) quepa en el pentagrama sin necesidad de acudir a muchas líneas adicionales.



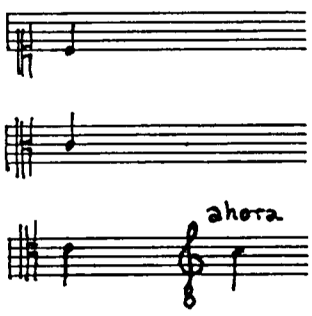
Pero actualmente en los coros se han eliminado y sustituído por la de sol, la de sol en 8va. baja (suena una 8va. baja de lo estampado) y la de fa (en 4ª, porque habrá otra de fa en 3ª línea para barítono).

Correspondencia de las claves; he aquí la misma nota en distintas claves:

Clave de Soprano (discanto)

Clave de Contralto

Clave de Tenor



Se usa una clave de sol con un 8 debajo que significa "suena una octava baja".

Clave de sol

Clave de Bajo (fa en 4ª línea)

Referencias particulares sobre los instrumentos.

A) **Los instrumentos de cuerdas.**

Este grupo también llamado la "familia de las cuerdas" se compone de cinco subgrupos o secciones como vimos anteriormente.

a) Primeros y segundos violines. — Hacen las partes correspondientes a sopranos, contraltos y superiores.
Las cuerdas del violín se afinan, $_1$SOL, re^1, la^1, mi^2, su escritura se anota en clave de sol.

b) Las violas. — Hacen las partes correspondientes a contralto y tenor. Se escribe en clave de do en 3ra. línea (o de contralto) y también en las partes superiores en clave de sol. Las notas en que están afinadas sus cuerdas son:
$_1$DO $_1$SOL re^1 la^1

c) Los violoncellos. — Hacen partes correspondientes al bajo y tenor. Se escribe generalmente en clave de fa. Las notas en que están afinadas sus cuerdas son:
$_2$DO $_2$SOL $_1$RE $_1$LA
A veces cuando el pasaje lo requiere se usa la clave de do en 4ª línea (o de tenor) y la clave de sol.

d) Los contrabajos. — Hacen las notas correspondientes a la III y gran parte de las II octavas. Se escriben una 8va. alta de lo que suenan.

Las notas de sus cuerdas son:

Se escriben:	$_2$MI	$_2$LA	$_1$RE	$_1$SOL
Suenan:	$_3$MI	$_3$LA	$_2$RE	$_2$SOL

B) **Los instrumentos de viento construídos de madera.**

a) La Flauta. — Se escribe en do es decir que no es instrumento transpositor. Realiza partes equivalentes a contralto, soprano y sobreagudas. Se escribe en clave de sol. Se hace actualmente de metal pero continúa nominalmente en la familia de las maderas.

a') El Flautín. — Es una flauta pequeña que abarca, en general, la 8va. aguda de la flauta. Se escribe una 8va. baja de lo que suena.

b) El Oboe. — Tiene embocadura de caña doble. No es transpositor. Su timbre es muy particular y penetrante. Su registro es análogo a la flauta pero no alcanza la zona aguda de ésta. Se escribe en clave de sol.

c) El Clarinete. — Su embocadura está compuesta de una sola caña y otra pieza de madera. Realiza registros comparables a soprano y contralto.

Los hay en varios tonos, se usa principalmente el que está en si bemol. Este se escribe una segunda mayor alta de lo que suena, es decir que suena un tono más bajo de lo que está escrito.

d) El Fagot. — Su embocadura es de caña doble o sea de la especie del oboe. No es transpositor. Realiza registros de tenor y bajo. Se escribe en clave de fa y a veces en clave de tenor (o de do en 4ª línea) y solamente para pasajes muy altos, se hace en clave de sol. Además de las anteriores que son las fundamentales de la familia de "las maderas" pueden intervenir otros como:

e) El Corno inglés. — Viene a ser, a pesar del nombre actualmente impropio, un oboe contralto. Realiza partes equivalentes a contralto y bajo. Se escribe en fa: suena una 5ª grave de lo que está escrito. Se estampa en clave de sol.

f) El Clarinete bajo o clarón. — Realiza registros correspondientes a tenor y bajo. Corresponde a una octava baja del clarinete. Si está en si bemol suena una novena baja de lo que está escrito.

g) El Contrafagot. — Es el fagot contrabajo es decir el que da los bajos profundos. Suena una 8va. baja de la nota escrita o en otras palabras se escribe una 8va. alta de lo que suena. Es con la tuba el instrumento más bajo de la orquesta.

h) La familia de los Saxofones.

Estos instrumentos popularizados por el uso que se ha hecho de ellos en la música norteamericana, no forman parte del cuerpo estable de la orquesta sinfónica aunque ciertos compositores como Ricardo Strauss los incluyeron en algunas obras. Constituyen por sus diversos tipos una familia completa de 5 miembros: soprano, contralto, tenor, barítono y bajo.

Fueron inventados por Adolfo Sax, en París hacia 1840. Su naturaleza les hace participar de características conjuntas: 1º por su cuerpo son instrumentos de metal; 2º por su embocadura pertenecen a la familia de los clarinetes.

Los más usados en orquesta son el saxofón contralto, (llamado corrientemente "saxo alto") y el tenor.

El saxofón contralto está en mi bemol y se escribe una 6ª mayor alta de lo que suena (es decir que suena una 6ª mayor baja de lo escrito).

El saxofón tenor está en si bemol y se escribe una novena mayor alta de lo que suena (es decir que suena una novena mayor baja de lo escrito).

C) **Los instrumentos de viento construídos de metal o sean "los cobres".**

a) Los Cornos. — Al corno se le denomina también "Trompa" o "Corno Francés". Tres o cuatro de ellos forman una familia parcialmente independiente del resto de la orquesta, llamándoseles entonces "la familia o el grupo de los cornos". Hacen registros de bajo, tenor y contralto. Usan clave de sol y fa. Los hay en varios tonos. Ahora se usa generalmente el Corno en el tono de fa. Este se escribe una 5ª alta de lo que suena. Escrito en clave de fa suena 4ª justa alta sobre lo estampado, de acuerdo con un estilo de notación seguido hoy todavía por muchos autores.

Actualmente la trompa doble permite ejecutar en fa y si b y por ello la lectura, por simulación de clave, de partituras escritas en todos los tonos. Se llama simulación de clave al hecho de leer música imaginando una clave distinta de la estampada.

b) Las Trompetas o pistones. — Las hay en varios tonos pero hoy se usa generalmente el si bemol. Esta se escribe un tono alto de lo que suena. Hace partes equivalentes a contralto y soprano.

c) Los Trombones. — El Trombón no es instrumento transpositor; está pues, en do. Usa la clave de fa, pero a veces en algunas partes se usa la clave de do en 4ª línea o de tenor. Hay varias clases de trombones: el alto, el tenor y el bajo. Se usan trombones a pistones o, actualmente, los trombones "de varas".

d) Las Tubas. — Hay distintos modelos. Su registro equivale al bajo y al contrabajo. Una clave de fa en 4ª. No transpositor en la partitura.

D) **Los instrumentos de percusión.**

Dentro de los instrumentos de percusión o golpe o por movimiento directo de los dedos de la mano (pulsado, pinzado, etc.) están los que llamaremos "Percutores propiamente dichos" o "batería".

a) Los que tienen indicación de sonido y ritmo. El timbal (que se escribe en clave de fa), las campanas tubulares, el vibrafón, el carrillón, o glockenspiel (juego de campanas) o campanólogo, el xilofón (de trocitos de madera y aluminio) (del griego: xilon: madera).

En este grupo se puede incluir la celesta que tiene teclado.

Fig. 4. — Modelo de Saxofón. Este instrumento tiene caracteres de los "metales", (su cuerpo) y de las "maderas" (su embocadura).

Fig. 5. — El Corno o Trompa

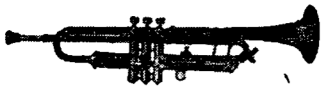


Fig. 6. — La Trompeta

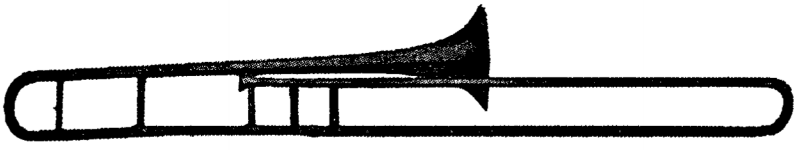


Fig. 7. — El Trombón de varas

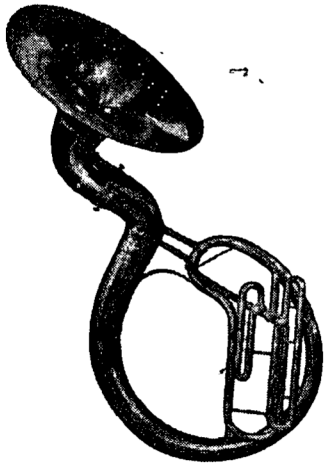


Fig. 8. — La Tuba

b) Los que tienen indicación de ritmo solamente: tambor, bombo, platillos, címbalo, (paltillo pequeño), tam-tam (una gran lámina metálica circular), triángulo, castañuelas, etc.

c) Los instrumentos para partituras especiales, con efectos particulares como: sonidos del viento, canto de pájaros, truenos, el chasquido del látigo, etc.

E) **Sub-grupos de "cuerda pulsada" y "teclado".**

En sub-grupos especiales colocaremos los instrumentos de pulsado o pinzado como el arpa y los instrumentos de teclado, que se incluyen en determinadas obras: el piano y el órgano. Aquí también podría incluirse a la celesta por poseer teclado.

Combinaciones instrumentales básicas.

Para combinar los instrumentos, se parte de distribuir los grupos en familias.

Cada familia puede abarcar en general las partes básicas de la armonía:

Soprano, contralto, tenor y bajo.

Pero, como es natural, están los registros superiores o inferiores a la voz humana, en diversos instrumentos; esta comparación con la voz se hace a los efectos de expresar en forma concisa cual es su rol dentro de la armonía.

Ejemplo 1º: un motivo en las cuerdas: se armoniza con violines, violas, cellos y contrabajos.

Ejemplo 2º: un motivo en las maderas: se escucha armonizado por flauta, oboe, clarinete y fagot; (o faltando alguno de ellos).

Ejemplo 3º: se escucha un motivo en los cobres: se armoniza con pistones y trombones.

Ejemplo 4º: se escucha una parte de un efecto fuerte y grandioso: se armoniza con todas las familias: a esto se llama "tutti". Y así variando en infinitas combinaciones posibles (Ver tomo II, pág. 86).

Origen de ciertos instrumentos.

Digamos algo sobre el origen de ciertos instrumentos:

El violín, tal vez el más importante, no es un instrumento de tanta antigüedad como por ejemplo la viola. En el Renacimiento la viola era muy usada, en cambio el violín recién consolidó su forma y calidad de sonido y se extendió su uso a fines del siglo XVI y comienzos del XVII. Obsérvese que su nombre, es en realidad el diminutivo de viola.

Los constructores de violines del siglo XVI que llegaron a obtener maravillosos instrumentos, hoy todavía no superados en la belleza de su tono, fueron los italianos y los alemanes del Tirol.

En Italia los más famosos fueron de Cremona:

Nicolás Amati (1596 - 1684), Antonio Stradivari (1644 - 1737) y José Guarneri (1683 - hacia 1744).

En el Tirol fue la población de Mittenwald que se hizo célebre —y lo es hoy todavía— por sus violines.

Los constructores alemanes más conocidos fueron: Jacobo Stainer (1621 - 1683) y Matías Klotz (1653 - 1743).

Algunos otros elementos de la orquesta son de creación más reciente.

Por ejemplo: el clarinete, inventado en Nuremberg por Denner hacia 1700, fue principalmente introducido en el mundo de la gran música por la famosa orquesta de la Corte de Mannheim dirigida por los Stamitz y de ahí se difundió a Viena y otras ciudades en la segunda mitad del siglo XVIII.

Un acontecimiento importante fue la creación de las válvulas en las trompetas y otros instrumentos de metal, hacia 1815, que trajo un gran perfeccionamiento en la técnica de esos instrumentos.

La tuba fue construída y perfeccionada entre 1830 y 40 por Moritz Wieprecht, maestro de banda alemán, es decir, que es de uso relativamente reciente comparada con otros instrumentos.

Referencias introductivas al registro de los principales instrumentos.

La extensión sonora o registro que abarca cada instrumento es en la práctica variable en sus partes extremas porque depende de la construcción del instrumento y principalmente de la habilidad del ejecutante.

En general no conviene, mientras no sea absolutamente necesario, usar las partes muy extremas de los registros.

Daremos a manera de introducción algunas referencias para los que quieren comenzar tan interesante estudio. (1) (Ver cuadro final del libro).

Píccolo o flautín — registro escrito: re^1 - do^4 pero debe recordarse que suena una 8va. alta (re^2 - do^5).

Flauta. — do^1 - do^4 (3 octavas).

Oboe. — $_1$SIb - fa^3 o sol^3 (dos octavas y media).

Corno Inglés. — escrito $_1$SI - fa^3 real = $_1$Mi - sib^2.
(las notas mùy agudas son arduas).

Clarinete en si bemol — registro $_1$MI - sol^3 y otras notas agudas difíciles de emitir.

Clarinete bajo en Si bemol = Real: $_2$RE - fa^2.

Fagot: Tiene 3 octavas prácticas: $_3$SIb - sib^1. Poco usado por encima aunque puede dar hasta re^2 o mi^2.

Contrafagot. — Extensión real $_3$DO - $_1$SOL (o $_1$SIb) raras veces se usa por encima de $_1$DO real.

Corno en fa o trompa. — Su registro practicable es alrededor de $_2$DO-fa^2. Actualmente hay cornos que pueden estar en fa o sib por medio de un dispositivo. (Trompa doble).

Pistón o trompeta en si bemol. — $_1$MI - do^3 (real).

---

(1) Aclaramos que se emplea nuestra propia notación ya explicada anteriormente en el subtítulo Registración.

Trombón. — de $_3$SIb a sib^1 pero faltan las notas de $_3$SI inclusive hasta $_2$Mi inclusive. Con dispositivo adecuado puede dar de $_3$Mi a $_2$Mi (excepto $_3$Si) y se llama Trombón Tenor-bajo. (hay otros tipos).

Tuba en fa. — de $_3$FA a fa^1

Tuba en Mib. — de $_3$Mib a mib^1.

Tuba contrabajo en SIb. — de $_4$SIb a $_1$SIb.

Saxo alto. — $_1$MIb. - sol$_2$ (real).

Saxo tenor. — real: $_2$SIb - re^2.

Violines. — $_1$SOL - sol^4

Violas. — $_1$DO - do^3 o mi^3.

Cellos. — $_2$DO - sol^2 o la^2.

Contrabajos. — extensión real: $_3$MI - sol^1.

Timbales. — Su registro varía según tamaños y convenciones. Puede estar alrededor de:

1º de $_2$FA a $_1$DO (grande).

2º de $_2$SIb a $_1$FA (pequeño)

3º de $_2$SOL a $_1$RE (medio).

Cuando se usan dos se adaptan 2 registros diferentes.

Celesta. — registro escrito: $_1$DO - do^4 (4 octavas).

registro real: do^1 - do^5.

Xilofón. — registro: do^1 - do ^{4} (3 octavas). (real). Hay varios modelos.

Campanólogo. — registro escrito: do^1 - do^3 (suena 8va. alta). Hay otros tipos.

Arpa. — $_3$DOb - sol sostenido^4.

Piano. — $_4$LA - la^4 o do^5.

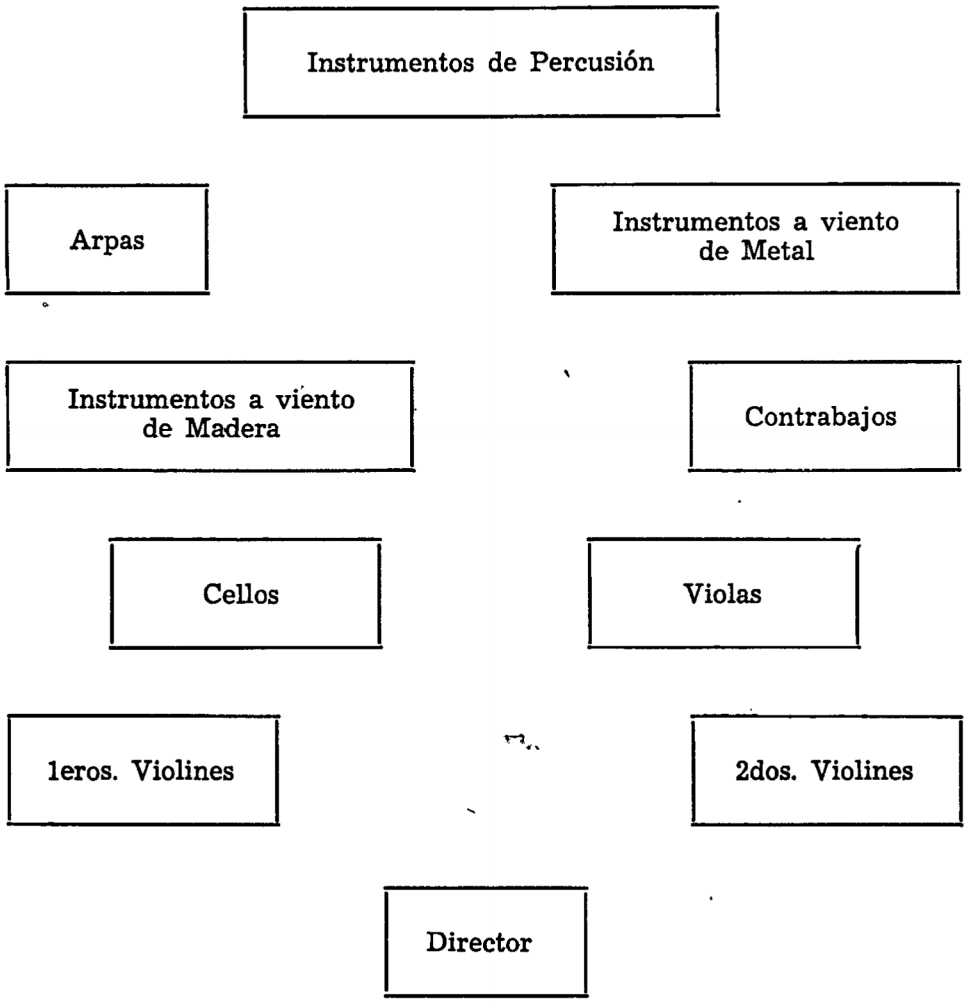
Organo. — $_4$DO - do^5 o sol^5 variable según modelos diversos.

Armonio. — $_2$DO - do^4.

Incluir más detalles sobre estos interesantes puntos sería salirse del encuadre general de la obra, para entrar en un campo especializado fuera de propósito.

DISPOSICIONES DE LA ORQUESTA

Ver los instrumentos en páginas 51 y 57 (tomo I) y 48 y 66 (tomo II)



Una de las diversas distribuciones que adoptaron famosas orquestas sinfónicas.

La disposición de los instrumentos ha diferido mucho a través de las épocas y según el conjunto se encuentre en una escena o en el foso de un teatro. Por ejemplo, Stokowsky prefería los metales adelante para controlar mejor la difícil precisión de sus expresiones. Actualmente se usa también juntar los 1ros. y 2dos. violines del lado izquierdo y como es fácil comprender la posibilidad de cambios es grande.

Otras ilustraciones relativas a los instrumentos en págs. 51 y 57 (tomo I) y 48 y 66 (tomo II).

CAPITULO VI

EL BARROCO

LA OPERA

Epocas y estilos en arte.

A partir del Renacimiento, delimitamos cuatro épocas en música: Barroco, Clasicismo, Romanticismo y Siglo XX (ver cap. de Introducción).

Todo estilo representa un conjunto de aspectos de la naturaleza humana que perduran durante un tiempo, hasta que una nueva generación los encuentra inadecuados para interpretar su actitud frente a la vida creyéndolos, definitivamente caducos y llegando, a veces, a negarles vigencia. El paso del tiempo exige conceptos precisos y funcionales. Se adapta el arte a los nuevos hombres. Pero al cabo de un período más o menos largo vienen otras generaciones y repiten nuevamente las actitudes de condena y renovación, y si miramos con atención encontraremos que ahora aparecerán caracteres ideológicos que la anterior generación había rechazado. Claro que dan lugar a otras formas o por lo menos aspectos, diferentes. Pero ello nos muestra que, en la cultura occidental, hay ciertas constantes que aparecen, desaparecen y vuelven a presentarse aunque sea con otro ropaje, que prueban que la naturaleza humana está constreñida dentro de ciertos límites. En arte los pueblos eligen lo que les agrada y sienten en el momento, más cerca de sí mismos. Pero también cambian de opinión por ciclos. Por eso algunos estetas proponen buscar los valores que creen serán eternos, estén donde estén, y pensar que cosas que aparecen como descubrimientos con perspectivas de permanencia, al contacto con nuevos tiempos, a veces demuestran que, pasada la novedad de la forma, su contenido era escaso y no lograron ponerse a la altura de las obras que legaron creadores de otras épocas. En arte la renovación es un hecho natural. Pero también debiera serlo la apreciación cabal del acervo valioso del pasado. Las grandes creaciones son hijas de una época pero debieran ser reconocidas por todas las posteriores.

El Barroco en música.

Se denomina en general en la historia del arte, época del barroco a la comprendida entre 1600 y 1740 o algo más adelante según el país o el arte estudiado. (Esta delimitación puede ser más precisa en música porque a mediados del siglo XVIII se producirá un cambio notorio en los estilos).

Puede decirse que la actual música artística viviente comienza desde el 1600, exceptuando el arte coral.

Desde entonces se desarrollan formas como la Opera, el Oratorio y la Cantata donde se unen el canto y la música en dramática expresividad al mismo tiempo que el bajo cifrado y el contrapunto evolucionan su fina trama también en el arte instrumental de la Fuga, el Concierto, las Variaciones, etc.

Por otro lado las danzas populares se estilizan y llegan a los salones provistas de delicadas armonías cuya culminación será la forma Suite.

Caracteres del Barroco.

Como acontece en la historia los conceptos de las características del barroco se fueron aclarando paulatinamente.

Si bien antes se tomaba como una prolongación del Renacimiento hoy está claro de que, si tienen muchos puntos de contacto, el soplo espiritual que las animó fue distinto y a veces opuesto.

Mientras el Renacimiento tuvo ideales de la Antigüedad clasicista y equilibrada el Barroco fue transformador e impetuoso. Se ha dicho que la

palabra "barroco" viene de un vocablo que significaba perla grande, aunque ello no es compartido por todos. Sea como fuere, hoy, la expresión es usada universalmente para designar esos tiempos llenos de hallazgos en el arte y por otro lado con grandes contrastes en el terreno histórico y cultural.

Tal vez fue la imaginación ardiente la característica del hombre de entonces. El sueño de la gloria en todas sus manifestaciones aparecía junto a las más profundas miserias humanas. Al lado de violencias de todo orden hallaremos también el éxtasis y la inspiración religiosas, junto al fanatismo llevado a los extremos, veríamos momentos de notable lucidez de la inteligencia de hombres superiores. En todas las épocas hay contradicciones y fuerzas opuestas pero en ésta, las hubo en alto grado porque fue un período de estructuración espiritual y material.

Con todo no debemos generalizar en demasía. El escenario europeo en los siglos que nos ocupan aparecía prácticamente más vasto por la menor población y la dificultad de las comunicaciones, y lo que era válido en un lugar no tenía vigencia en otro. No se vivía en función de continente sino como habitante de la comarca, de la provincia. Las clases sociales actuaban en planos separados y en condiciones diferentes dentro de cada país.

En lo histórico, Europa presentaba un panorama heterogéneo: la guerra de los 30 años diezmó la población alemana y devastó parte del continente (1618 - 1648), las secuelas de luchas religiosas de diversa índole, socavaban las fuerzas internas de las naciones, Francia gobernada por Luis XIII (†1643) y más tarde por Luis XIV († 1715) alcanzaba la hegemonía política del continente pero terminaba con un pueblo empobrecido que realizaría más tarde la Revolución: los turcos llegaron a las murallas de Viena amenazando todo el occidente (1683) y aunque fueron finalmente derrotados, conmocionaron a Europa junto a otros conflictos que no deseamos detallar.

Fue tal vez ese escenario dramático el que estrujó el espíritu del hombre barroco, haciéndole desear aislarse mentalmente de la realidad para refugiarse en el mundo transfigurado de la creación artística e intelectual y de las concepciones religiosas. Por ejemplo en el campo cultural mientras las letras españolas alcanzan el "siglo de oro" y la poética "culterana" se evade hacia la metáfora, la arquitectura utiliza un gran repertorio de ornamentaciones que quieren atraer la atención y provocar la sensación de belleza a base de acumulaciones, y los pintores y escultores exhiben en sus creaciones actitudes donde los gestos expresivos, los contrastes y la riqueza de color despiertan la imaginación.

Europa en general ofrece grandes nombres hacia el 1600 en el arte literario: en España Cervantes († 1616), Góngora († 1627), Quevedo († 1645), Lope de Vega († 1634), Calderón († 1681), Tirso de Molina († 1648), etc.

En Inglaterra: Shakespeare († 1616) y John Milton († 1674), y los franceses Corneille († 1684), Racine († 1699) y Moliére († 1673) son símbolos de una época rica de ingenios que citamos sólo para esquematizar un panorama que sería extensísimo pero en el que aún no debemos olvidar los grandes pensadores como: Descartes († 1650), Pascal († 1662), Leibnitz († 1716), Spinoza († 1677), etc.

Y todavía después de Luis XIV la decoración y la arquitectura evolucionan más hacia la ornamentación con el estilo rocalla (o rococó) y derivado del arte de la jardinería, de las rocas falsas y grutas, conchas, estalactitas, etc., y con ligera influencia de adornos orientales en los interiores, que serían la última etapa del barroco en la plástica y que coincidiría

históricamente con la época de Juan Sebastián Bach y por extensión con la de sus hijos famosos, siendo la obra de éstos el puente hacia el clasicismo musical.

Mucho puede ampliarse el panorama general de cada sector del desarrollo histórico. Pero no deseamos que una sobrestimación de las circunstancias nos lleve a pretender explicar en demasía la creación artística por la época. El momento histórico circunscribe al hombre, pero si en ocasiones los frutos se logran reflejando la condición social pasajera es porque el artista está aferrado a su propia condición espiritual que es donde está la esencia de lo perdurable.

El espíritu del hombre frente al misterio de su destino y circundado por un medio cambiante al cual pretende embellecer o interpretar, serán siempre el protagonista y su escenario en el hermoso devenir de la historia del arte.

Barroco y su evolución al Clasicismo.

Para sintetizar diremos que Barroco y Clasicismo tienen caracteres diferentes que resaltan al hacer un paralelo entre ambos. Y una oposición semejante encontraremos al aparecer el Romanticismo como polos constantes en el transcurso de las mutaciones humanas.

Barroco (desde el 1600)	Clasicismo (desde aprox. 1750).
—la actitud vehemente en la creación.	—lo perfecto y modelo en su "clase" como ideal.
—la fuerza y tendencia a lo monumental.	—proporciones justas.
—búsqueda y acumulación de lenguaje expresivo.	—claridad de trazo, sencillez, aún en lo monumental.
—concepción de la vida trascendente: vigencia de un ultramundo de símbolos.	—actitud serena y alegría vital: pierde hegemonía la interpretación abstracta de la vida.
—arrebato, dinamismo.	—equilibrio general.
—inquietud y pasión religiosa, metafísica.	—racionalismo.
—los símbolos expresados con efectismo escenográfico: se busca el asombro.	—se busca armonía de lo natural.
—arte más suprapersonal: la realidad de la vida se mira con desengaño y debe interpretarse a través de símbolos religiosos, imperiales, locales, etc. La naturaleza humana debe frenarse, cultivarse.	—se cree en la nobleza innata del ser humano y en la conveniencia de seguir algunas de sus inclinaciones; expresividad, pero dentro de los límites de la claridad formal, el orden y la sobria proporción.
—mayor movimiento del contrapunto y la polifonía.	—mayor predominio de melodía acompañada y armonía.
—fuga, concierto barroco, variaciones, suites, ópera, oratorio, cantata, música de cámara.	—formas sonata y sinfonía; desarrollo del concierto y la música de cámara. Continúa la ópera. Decaen el oratorio, la cantata y la fuga.

La Opera. - Definición.

¿Qué es una Opera? Es un drama cantado, o si se prefiere, es la reunión de todas las artes en una obra. En efecto, allí interviene la Poesía y el Drama, la música instrumental, el canto, la danza, la plástica en la belleza de la escenografía y los trajes, la acción escénica, etc.

Nacimiento de la Opera.

El Renacimiento con fino sentimiento por la belleza y la amplitud y libertad de la cultura, el desarrollo del humanismo y la Literatura, fue

una época en la que florecieron los espectáculos artísticos en general. Pero la creación musical culta estuvo siempre en cierto retraso con respecto a la novedad de las otras artes. Y fue así que recién, en el último cuarto del siglo XVI, buscando la resurrección de la Tragedia Griega, de la que se sabía que sus versos eran declamados con música, y se poseían breves ejemplos, un grupo de eruditos y estetas de la Florencia del Renacimiento crearon un nuevo estilo musical y un nuevo espectáculo: la Opera, que se desarrollaría en la época barroca.

En el Cenáculo o "Camerata", como se decía en italiano, que se reunía en la mansión del aristócrata Conde de Vernio, Juan Bardi, planeaban el nuevo estilo en el que perseguían:

a) la expresión del sentimiento personal;

b) un retorno a la monodía en la música culta, invadida por el auge de la polifonía;

c) oposición a dicha polifonía por juzgarla inadecuada para la expresión de lo individual y por ahogar el texto poético.

Integraban la "Camerata" florentina, Jacobo Perí (1561, Roma - 1633, Florencia), Julio Caccini (hacia 1550, Roma - 1618, Florencia), flautista y cantante, músico de la corte de los Médicis, Vicente Galilei (1533, Florencia - 1591, en la misma ciudad) padre del astrónomo Galileo Galilei, y otros. Por esa época eran muy interesantes las "Representaciones" —que así se llamaban— ideadas por Emilio dei Cavalieri (1550, Roma - 1602, en la misma) que influyeron en la Opera y el Oratorio, sirviendo algunos aspectos como punto de referencia, aunque su texto era una continuación del teatro litúrgico medieval. En 1597 sale de la Camerata una obra que se ha perdido, titulada Dafne, pero fue en el 1600, con motivo de las bodas de Enrique IV de Francia, con María de Médicis, que surgió la que hoy se considera primera ópera de la historia: "Eurídice". Esta obra, en la que intervino fundamentalmente Perí, tenía texto de Octavio Rinuccini (1562, Florencia - 1621 en la misma ciudad) que es considerado por lo tanto el primer autor de "libretos" de ópera (del italiano: Libretto).

Estilo de las primeras óperas.

¿Cuáles son, en resumen, los elementos estéticos de esta nueva música?

1º) Dar completa preferencia al canto "a solo" con acompañamiento instrumental.

2º) Dar a este canto el carácter de "medio recitado" para destacar más la poesía; será, decían, un "hablar en música".

3º) Las palabras del poema y el ritmo de éstas harán surgir el canto.

4º) Reunión de todas las artes: música, canto, drama, plástica, danza, etc.

5º) Por lo antedicho, el estilo se denominará "recitativo o representativo".

6º) Se utilizará en el acompañamiento instrumental la notación llamada "bajo continuo" que consiste en notas con cifras que indican al ejecutante como se completan los acordes.

7º) La música estará al servicio del canto. Aclararemos que la palabra ópera significa obra en italiano.

La Opera en el siglo XVII.

La Opera en Venecia, ciudad musical del siglo.

De Florencia, pues, el nuevo género saldría a conquistar el mundo artístico definitivamente. Aparece primeramente un gran compositor: Claudio Monteverdi (1568, Cremona - 1643, Venecia). Este artista, de sólido tecnicismo y gran temperamento, que llegó a ser organista de San Marcos (1613), compuso la primer ópera que pudiéramos llamar "modelo" del género, en la que se percibe un compositor de alto vuelo. Esta obra, siguiendo el auge de los mismos temas de la mitología griega se denomina "Orfeo" (1607).

Monteverdi escribió, entre otras obras de diversas formas, dos óperas importantes: Ariadna y la Coronación de Popea (1642). Su ideal artístico era, según sus propias palabras "la expresión de los sentimientos" "las pasiones y los caracteres de los personajes". Ahí residía una de las particularidades estéticas más salientes de la época Barroca.

En 1637, se habilita en Venecia el primer teatro público dedicado especialmente al nuevo género: el de "San Casiano". Hasta ese momento las representaciones tenían por marco principal los palacios de los grandes señores. Pero desde entonces, fue tal la aceptación del nuevo estilo, que sólo en la citada ciudad funcionaban alrededor de 10 teatros de Opera. En la bella ciudad del Adriático la ópera se consolida como arte viviente y desde allí proseguirá su irradiación hacia otras ciudades de Italia y hacia los países del norte. En efecto los nobles que tenían sus propiedades de recreo en Venecia llevarán a Europa Central el nuevo género.

Los principales autores de la escuela veneciana de ópera fueron:

Francisco Cavalli (1602, Crema, Lombardía - 1675, Venecia), Juan Legrenzi (1626, cerca de Bérgamo - 1690, Venecia) y Marco Antonio Cesti (1623, Arezzo - 1669, Florencia).

La Opera en Nápoles.

Nápoles se convirtió en un centro importante de ópera "seria" pero le corresponde el rol singular de crear la ópera "cómica" o "buffa" como la llamaban ellos.

Los autores que denominaremos para simplificar, de la escuela napolitana y sus obras de más difusión fueron:

Francisco Provenzale (hacia 1627, Nápoles - 1704, en la misma) autor de "El esclavo de su mujer".

Alejandro Stradella (hacia 1645, Nápoles - 1682, Génova) que escribió "La fuerza del amor paterno".

Alejandro Scarlatti (1659, Palermo - 1725, Nápoles) uno de los más grandes creadores de su tiempo, llamado posteriormente "El Viejo" para diferenciarlo de su hijo Doménico, también eminente compositor (ver sonata cap. XI). La obra de Alejandro Scarlatti es numerosísima y abarca gran variedad de géneros. Entre sus óperas figuran "Rosaura" (1690) y Tigrane (1715), etc.

La Opera fuera de Italia.

La Opera fuera de Italia en el siglo XVII se expandió por Francia, Alemania, Inglaterra, etc. Francia tuvo una figura muy relevante en Juan Bautista Lully (1632, Florencia - 1687, París), el músico de Luis XIV italiano de nacimiento pero de formación francesa, que compuso varias obras como Alceste, Armida, etc., y se le considera uno de los creadores de la forma clásica de la ópera.

En la obertura de sus óperas encontramos el esquema lento - vivo - lento, en que se suprimía a veces este último.

En Alemania: el primer operista fue el ilustre músico Enrique Schütz (1585, Koestritz, Sajonia - 1672, Dresde), que estrenó la ópera "Dafne" en Thorgau, Sajonia, en el año 1627.

En Inglaterra el más representativo fue Enrique Purcell (hacia 1658 Londres - 1695, Londres) que compuso la bella obra Dido y Eneas.

La Opera en el siglo XVIII.

En Italia.

La escuela italiana del siglo XVIII, consolida el género de la ópera "buffa" o cómica, buscando hacerla más ágil y amena bajo la influencia del arte popular en oposición a la severidad de la ópera denominada "seria" con sus asuntos mitológicos y alegóricos tomados del clasicismo griego. Sus nombres más importantes son: Juan Bautista Pergolesi (1710, Jesi - 1736, cerca de Nápoles) autor de "La sirvienta ama" (La serva padrona) (1733) modelo de ópera buffa, que hoy todavía se representa, Juan Paesiello (1740 - Tarento - 1816, Nápoles) con sus obras "Barbero de Sevilla", "Marcheso Tulipano", etcétera, Doménico Cimarosa (1749, Aversa, cerca de Nápoles - 1801, Venecia) con su famosa ópera "El Matrimonio Secreto" (1792) y Nicolás Piccini (1728, Bari - 1800, Passy) autor de "Cecchina" (1760) y muchas otras y que obtuvo éxito en París.

La Opera italiana del siglo XVIII fue la más popular de Europa y su estilo estuvo en parte al servicio del lucimiento de los cantantes protagonistas llamados "divos". La palabra "divo", todavía en uso en el lenguaje internacional de la ópera, significaba "divino", en el sentido de que la voz, que emocionaba y cautivaba, era un don de Dios.

La Opera en Alemania.

Alemania tuvo algunas ciudades donde la ópera adquirió importancia. Por ejemplo, Hamburgo, donde Reinhard Keiser (1674, cerca de Weissenfels - 1739, Hamburgo) fue uno de los fundadores de su escuela de ópera y al genial Jorge Federico Haendel (1685, Halle, Sajonia - 1759, Londres) que tuvo éxito con Rinaldo y otras obras.

La Opera del siglo XVIII en Austria.

Austria tuvo en el siglo XVIII dos grandes autores de ópera: Gluck y Mozart.

Cristóbal Wilibaldo Gluck (1714, Erasbach cerca de Berching, Alto Palatinado - 1787, Viena) aunque nacido en Alemania hizo su carrera artística en Austria y en Francia, su estilo musical tenía la claridad del clasicismo vienés aplicado a la ópera y opuesto al virtuosismo vocal italiano. Obtuvo grandes éxitos con Orfeo y Eurídice (1762), Alceste (1767), Ifigenia en Aulida (1774), Armida (1777), Ifigenia en Táurida (1779), etc.

El genial Wolfgang Amadeo Mozart (1756, Salzburgo - 1791, Viena) creó, en el último tercio del siglo XVIII, óperas que son verdaderos modelos del llamado "Sing-spiel" (representación cantada) alemán. Citaremos a Idomeneo, El Rapto en el Serrallo (1782), Las Bodas de Fígaro (1785), Don Juan (1787), La Flauta Mágica (1791).

La Opera del siglo XVIII en Francia. Polémicas sobre óperas.

En Francia debe destacarse a Juan Felipe Rameau (1683, Dijon - 1764, París) músico muy inspirado, compositor de cámara de Luis XV y original teórico que escribió un famoso "Tratado de Armonía" (1722) autor de la tragedia lírica "Hipólito y Aricia" (1733), de "Castor y Pollux" (1737), ballets, y muchas otras obras.

París fue, desde el siglo XVIII, un centro importante de actividad operística. Además de Rameau tuvieron muchos adeptos, la ópera italiana "buffa", como "La Serva Padrona" de Pergolesi, las obras de Gluck y de Nicolás Piccini, a quienes citamos anteriormente.

Los aficionados se habían dividido en bandos opuestos, partidarios de una y otra tendencia, y se libraban polémicas y discusiones artísticas con un acaloramiento que llegaba al escándalo. Se recuerda la llamada "guerra de los bufos" en la que los aficionados se dividieron en dos bandos opuestos.

Por un lado estaban los partidarios de la ópera buffa y del estilo italiano entre los que se contaban la Reina y Juan Jacobo Rousseau, y el otro bando, el de los antibufonistas, estaba conducido por el Rey y la Pompadour y eran enemigos de la ópera italiana y partidarios del estilo francés. Más tarde cuando se estrenaron las obras de Gluck en París, tuvo el músico además la competencia de las óperas del italiano Piccini. Se estableció nuevamente otra guerra artística. Esta vez los bufonistas se declararon partidarios de Piccini y los antibufonistas estuvieron a favor de Gluck. Son episodios que muestran el vivo interés que despertaba la música de ópera en aquella época.

Forma General de una Opera.

Desde el punto de vista general, la ópera es, como ya dijimos, una reunión de artes. Ahora, desde el punto de vista musical, en su composición tendrían cabida los más variados elementos formales dentro de la orgánica unidad de estilo y de propósito que requiere toda obra de arte.

Es así que podemos hallar en una ópera:

Música de la Opera
- Instrumental solamente
  - Preludios, oberturas.
  - Intermedios.
- Cantada con acompañamiento instrumental.
  - Solos.
  - Dúos (diálogo cantado).
  - Tríos.
  - Cuartetos y otros conjuntos vocales reducidos.
  - Coros.

Recitativos

Veamos las formas y estilos propios dentro de la Opera: **El aria o aire:** es una melodía cantada con acompañamiento musical que consta de una forma variable comprendida dentro de los esquemas binario y ternario que explicamos (cap. Preparatorio). La forma de la llamada **Aria da Capo** obedecía a esquemas como el siguiente:

	Sección A tónica	Sección B	
Introducción			"Reprise" o Repetición de A ó "Da Capo" que significa "volver del comienzo", de donde viene su denominación.
Instrumental	a ..... dominante	tono vecino y carácter diferente	
	b ..... tónica	c	
		d	
	a'	c'	

La posición de estos elementos puede, como ya dijimos en el capítulo de introducción (forma ternaria), variar de lugar y denominación en la infinita cantidad de ejemplos. Por ej.: la introducción puede tener carácter de ritornello; entre A y B puede haber un pequeño interludio instrumental como variante y descanso del cantante, etc.

En una "Gran Aria" de ópera podemos encontrar elementos como:

a) Recitativo (ver más adelante) de transición de la situación escénica.

b) Parte "Cantábile" (muy melódica) de reflexión del protagonista y que contiene poca acción.

c) Allegro de expresión, que contiene más acción, etc.

Las variedades de arias son considerables. Están por ejemplo el **aria de escena**, que es la que tiene acción escénica completa y mezclas, de recitativos, solos, música instrumental, concertantes y alternancias diversas.

el aria de bravura o de agilidad.

el aria declamativa o parlante.

el aria cantábile, el aria "concertata" (concertada) etc.

cuyas denominaciones indican el carácter que poseen.

2) El **arioso**, es una forma o trozo cercana al aria o intermedio entre ésta y el recitativo. Esta palabra puede usarse en la acepción de algo "cantable" (cantábile) pero sin llegar a sinónimo de aria propiamente dicha.

3) La **Cavatina** es un trozo cantado que, en principio consta de una sección, siendo, en cierto modo, sinónimo de "arietta" o pequeña aria. Pero en la práctica se encuentran de forma binaria o ternaria también con recitativo.

4) El **"Final de Acto"** constituye a menudo un trozo polifónico entre varios personajes principales y a veces el coro, de forma variable, como recurso de efecto final "de conjunto" sobre el público.

5) El **Recitativo** es una declamación musical en el que la música solo apoya o enriquece las inflexiones y acentos de las palabras: es un estilo que sigue la música propia de las palabras y frases y amplifica su entonación natural.

Se entiende que su notación es más libre en el tiempo que el canto.

Hay dos estilos principales:

A) Recitativo cantante o expresivo: se utiliza para las partes narrativas o diálogos, comentarios, etc. Su ritmo es, como dijimos, el del texto literario.

B) Recitativo "secco", más libre que el recitativo cantante; en el siglo XVIII era sostenido sólo por acordes simples de piano solo a diferencia del "recitativo acompañado" (acompagnato) que es apoyado por la orquesta.

6) Las **partes instrumentales** de la ópera son la Obertura, Preludio o Interludio. La Obertura tiene a veces formas de Allegro de Sinfonía (ver cap. XIII) hecho con los temas principales de la obra. El Preludio o Interludio (entre un acto y otro) es de arquitectura sencilla.

Opera del Siglo XIX - Ver cap. XVIII.

Opera del Siglo XX - Ver cap. XX.

CAPITULO VII

LA CANTATA Y EL ORATORIO

La Cantata.

La cantata es una obra musical escrita para solistas, coro y acompañamiento instrumental. Cantata significa literalmente pieza "cantada", así como sonata quiere decir pieza tocada o ejecutada. Se considera que esta forma musical, creada principalmente por los músicos venecianos del 1600, constituye un pequeño equivalente o derivado de la ópera, pero entonces, sin la representación dramática, sin la "intervención del Gesto" como expresión artística. En síntesis: está formada de escenas líricas sin acción. Es decir, que, por lo tanto, es apta para ser llevada a interpretarse en salones de dimensiones reducidas, que no tiene la complejidad del aparato escénico y que sólo quiera ser oída, mientras que la ópera es para ser oída y vista.

El asunto que contiene su texto es profano, histórico o mitológico, pero puede ser también religioso. El acompañamiento instrumental toma formas muy diversas. Se dice corrientemente que la cantata es un pequeño Oratorio. Veamos qué es un Oratorio.

El **Oratorio** es una obra musical cantada que contiene coros, solos y acompañamiento instrumental en un alto grado de desarrollo artístico. Tiene por objeto la narración de un hecho dramático religioso pero sin la acción escénica correspondiente.

Como la Cantata, es un género "sin ayuda del Gesto"; por eso ambas constituyen formas dirigidas a auditorios provistos de imaginación religiosa o artística y decae su aceptación en los pueblos que no la poseen o en los períodos en que aquella condición intelectual disminuye o se aplica a otras actividades. La acción dramática es aquí constituída en parte, por un relator, llamado Históricus, que narra las escenas que deben interpretarse musicalmente. Es en resumen como una ópera sagrada, pero sin la acción teatral. Cuando un oratorio trata los episodios relacionados con la muerte de Jesucristo se denomina "Pasión".

Origen y formación.

Los orígenes primitivos del Oratorio están indudablemente

1º) en las representaciones sagradas medievales.

2º) en las "Pasiones" polifónicas de Binchois (h. 1400 - 1460) y Obrecht (h. 1430 - h. 1505) de la escuela franco-flamenca (ver cap. IV).

Ahora, la denominación de Oratorio y el origen circunstancial fue el siguiente: hacia 1565, en Roma, un sacerdote que después sería canonizado,

Felipe de Neri, daba conferencias sagradas en Capillas y Oratorios y las ilustraba con música. La designación de Oratorio para esta forma, vino del lugar donde se dictaban esas conferencias. Estas ilustraciones musicales, por otra parte, fueron haciéndose cada vez más complejas en un orden que puede resumirse así: 1º) himnos, 2º) dialogados para varias voces, 3º) mezcla de esos elementos en una obra más amplia y coherente. Los compositores que intervinieron en su primera etapa fueron Juan Animuccia (hacia 1500, Florencia - hacia 1570, Roma), con sus "Laudi Spirituali" (cantos espirituales) y el genial Palestrina (ver cap. IV). Pero fue otro el compositor que consolidaría la forma musical propiamente dicha: Giácomo Carissimi (1605, Marino - 1674, Roma), que escribió numerosos Oratorios sobre episodios dramatizados de la Biblia: Abraham e Isaac, Jefté, El Juicio de Salomón, Job, El Juicio Final, Jonás, Baltasar, etc.

Forma del Oratorio y la Cantata.

Tiene muchos elementos comunes con la ópera salvo las diferencias estilísticas.

Dispuestos en forma esquemática serían:

Oratorio y Cantata
- A) Música Instrumental
- B) Canto
  - Solos
  - Duettos, etc.
  - Coros
- C) Recitativos

A) **Música instrumental del Oratorio y la Cantata.**

Puede tener una introducción orquestal que lleva el nombre de sinfonía pero cuya forma no corresponde a la sinfonía clásica o a la acepción general actual del vocablo.

B) **Partes cantadas del Oratorio y la Cantata.**

a) **Solos.** Los números cantados "a solo" pueden indicar personajes o ideas. Son Arias **(o aires)**, constituídas por una serie de frases melódicas, expresivas de un estado de ánimo determinado, en estilo de monodía acompañada, ordenadas con un concepto orgánico y una tonalidad central. Sus formas corresponden a las estudiadas como AB, ABA, ABC, etc., como binarias y ternarias.

Tienen **vocalizaciones** (ver cap. II).

b) **Coros.** Los coros pueden ser de variado estilo: narrativo, meditativo, activo, etc. La forma denominada específicamente "Coral" es una breve composición a 4 voces, construída con un sentido popular y accesible ideado por Lutero para ser cantado por los fieles (cap. IV), empleando melodías generalmente antiguas.

c) El **Recitativo** ya explicamos en la ópera (cap. VI) en qué consistía el recitativo o declamación musical.

Desarrollo histórico.

La Cantata y el Oratorio tuvieron especial desarrollo en Alemania durante doscientos años, en los siglos XVII y XVIII. Muchas ciudades y pueblos alemanes tenían iglesias que eran importantes centros de interés artístico religioso con maestros de real categoría, que ocupaban el cargo de director musical (Kantor, del latín: "cantor") [1] y eran a su vez grandes compositores. La cultura de dirección religiosa de la época barroca era un ambiente muy fértil para el desarrollo de los géneros Cantata y Oratorio y la floración de varias generaciones de prolíferos maestros. Hagamos notar que estas formas tienen otras antecedentes o paralelas de denominación variable: Historia Sagrada, Concierto Espiritual, etc. El primer autor que debe destacarse especialmente en Alemania es Enrique Schütz (1585, Koestritz - 1672, Dresde) músico de la corte del Elector de Sajonia, que viajó a Italia para estudiar con Juan Gabrieli y Claudio Monteverdi, autor de obras importantes que ejercieron gran influencia sobre los músicos posteriores de su país. Ordenados según los lugares de actuación de los principales artistas obtendremos la visión de importantes centros en el desarrollo de la música religiosa: citaremos a Hamburgo, Lubeck, Leipzig, Halle, Nuremberg y Munich. Estaban en Alemania del Norte, los círculos de Hamburgo y Lubeck.

En el Círculo de Hamburgo actuaron: Matías Weckmann, autor importante (1621, Oppershausen, 1674, Hamburgo) que dio impulso a la obra de Thomas Selle (1599, Zorbig, Sajonia - 1663, Hamburgo), su antecesor, autor de "Conciertos Espirituales". También Jan Adams Reinken (1623, Wilshausen, Elsass - 1722, Hamburgo) y Reinhard Keiser (1674, cerca de Weissenfels - 1739, Hamburgo) escribieron interesantes obras.

Igualmente en las iglesias de Hamburgo actuó Juan Matheson (1681, Hamburgo - 1764, en la misma ciudad) que dejó alrededor de treinta oratorios. Una mención aparte debe hacerse a Jorge Felipe Telemann (1681, Magdeburgo - 1767, Hamburgo) autor de notable fecundidad y clara inspiración, cuya fama oscureció en su época la del propio Juan Sebastián Bach, su amigo. Es autor de 12 ciclos de cantatas, 44 Pasiones, etc. Fue organista en Eisenach, Leipzig y Frankfurt (1712), radicándose en Hamburgo en 1721. Otro importante artista residente en esta ciudad fue: Carlos Felipe Manuel Bach (ver familia Bach), hijo de Juan Sebastián, que se radicó allí después de estar al servicio de Federico II en Postdam. En el círculo de Lubeck estaban: Franz Tunder (1614 - 1667, Lubeck) director de la iglesia de Santa María y Dietrich Buxtehude (hacia 1637, Helsingör, Dinamarca - 1707, Lubeck) sucesor de Tunder en el mismo cargo, artista de gran categoría, que despertó la admiración de Juan Sebastián Bach.

En Alemania Central o Media: Leipzig y Halle fueron los centros musicales principales. En el Círculo de Leipzig dirigieron: Juan Germán Schein (1586, Grundheim, Sajonia - 1630, Leipzig), desde 1616 director musical en la Iglesia de Santo Tomás de dicha ciudad y autor de "Conciertos Espirituales" y Juan Kuhnau (1660, Geising - 1722, Leipzig) gran

(1) Título equivalente a director de coros y música de las iglesias alemanas.

compositor y "Kantor" de la citada iglesia, donde precedió a Juan Sebastián Bach, de quien hablamos más adelante.

En Halle actuaron Federico Guillermo Zachow (1633, Leipzig - 1712, Halle) que escribió interesantes cantatas, Jorge Federico Haendel, que fue alumno de Zachow y que trataremos en este capítulo y Friedemann Bach, hijo mayor de Juan Sebastián.

En Alemania del Sur eran Nuremberg y Munich ciudades de importancia musical.

En Nuremberg compusieron: Erasmo Kindermann (1616, Nuremberg - 1655, Venecia), Juan Pachelbel (1653, Nuremberg - 1706, Nuremberg), Juan Felipe Krieger (1649, Nuremberg - 1725, Wiessenfels) y Juan Krieger (1651, Nuremberg - 1735, Zittau) hermano de Felipe y su discípulo y Adam Krieger (1634, Driesen - 1666, Dresde) director musical de la iglesia de Santo Tomás en Leipzig.

En Munich el más afamado en el género estudiado es: Juan Gaspar Kerll (1627, Adorf, Vogtland, Sajonia - 1693, Munich) discípulo de Frescobaldi y Carissimi. Ocupó cargos en la Catedral de San Esteban de Viena y en Munich.

Debemos citar también a Andrés Hammerschmidt (1611, Brux, Bohemia - 1675, Zittau) organista de Zittau, cuya música vocal religiosa fue considerablemente difundida en Alemania.

Esta proliferación de músicos alemanes se debió principalmente a que los protestantes, al prescindir de la representación objetiva de sus creencias en los templos, dieron gran preponderancia a la música, imprimiéndoles un carácter popular y elevado.

El catolicismo a su vez incentivó la música dentro de un alto nivel estético en aquellos lugares donde se podía encontrar un coro especializado o polifónico.

La familia Bach.

Esta familia, que dio 200 años de grandes músicos, es uno de los más interesantes hechos históricos de la música.

Están ligados sus miembros a la forma cantata, oratorio y afines, porque desempeñaban generalmente cargos musicales en las iglesias.

Esta familia puede estudiarse en 3 etapas:

1º) Antes de Juan Sebastián Bach.

2º) Epoca de Juan Sebastián, cuya obra gigantesca es de por sí un período, y

3º) Generación posterior.

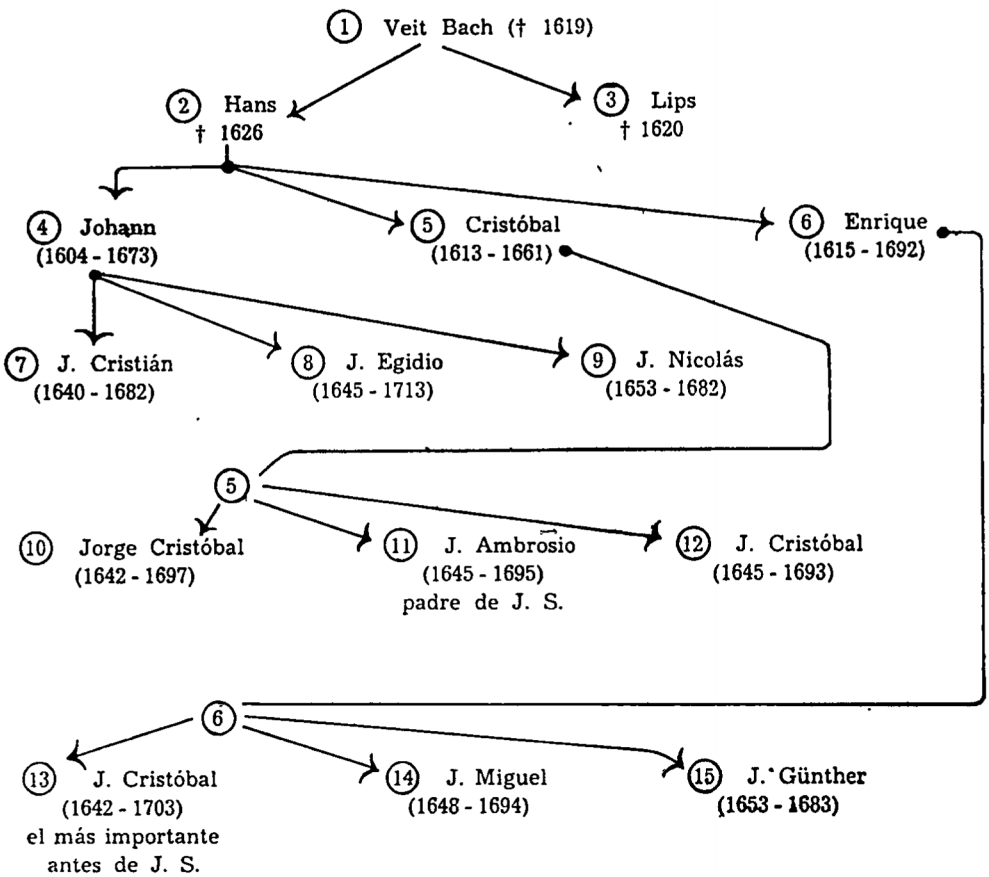
Insertamos cuadros de la 1ª y 3ª época que servirán para orientar al lector cuando escuche una obra formada por un Bach que no se llama Juan Sebastián.

El más notable Bach antes de Juan Sebastián fue Juan Cristóbal (1642, Arnstadt - 1703, Eisenach, (Nº 13 del cuadro). Era hijo de Enrique (1615 - 1692) ocupó el cargo de organista en Eisenach y realizó obras vocales importantes.

El padre de Juan Sebastián era Juan Ambrosio (1645 - 1695) ocupó cargo de organista en Eisenach y era hermano gemelo de otro Juan Cristóbal (1645 - 1693) que no hay que confundir con el anteriormente nombrado.

A su vez había otro Juan Cristóbal (1671 - 1721) importante, que fue el hermano mayor de Juan Sebastián y su maestro. Había sido discípulo de Pachelbel y ocupó el cargo de organista en Ohrdruf. Y por último hubo otro excelente compositor Juan Cristóbal Bach (1732, Leipzig - 1795, Bückeburg) hijo del segundo matrimonio de Juan Sebastián.

Tronco de la Familia Bach antes de Juan Sebastián



(En el cuadro J. significa siempre Juan).

La familia Bach después de Juan Sebastián: los 4 hijos famosos

11 Nº 11 del Cuadro anterior

Juan Ambrosio
1645 - 1695 el padre de J. S.

J. Cristóbal
1671 - 1721

Juan Sebastián
1685 - 1750

Sus dos matrimonios fueron:
a) (1707) con María Bárbara (1684 - 1720) (1)
b) con Ana Magdalena Wulken en 1721 (n. 1700 - † 1760)

a) hijos de María Bach

Guillermo Friedemann (1710, Weimar - 1784, Berlín), organista en Dresde (33 - 47) y Halle (47 - 64) etc., llamado el "Mayor". Músico extraordinario pero que dejó relativamente poca obra para la magnitud de su talento.

Carlos Felipe Manuel (1714, Weimar - 1778, Hamburgo) el de obra más copiosa de los hermanos, creador de la sonata preclásica, 22 Pasiones, 53 Conciertos, 2 Oratorios, etc.

En 1740 - 67 con Federico el Grande; desde 1767, director en Hamburgo donde sucede al entonces famosísimo Telemann en la regencia musical de las iglesias de la ciudad; llamado el Berlinés o Hamburgués.

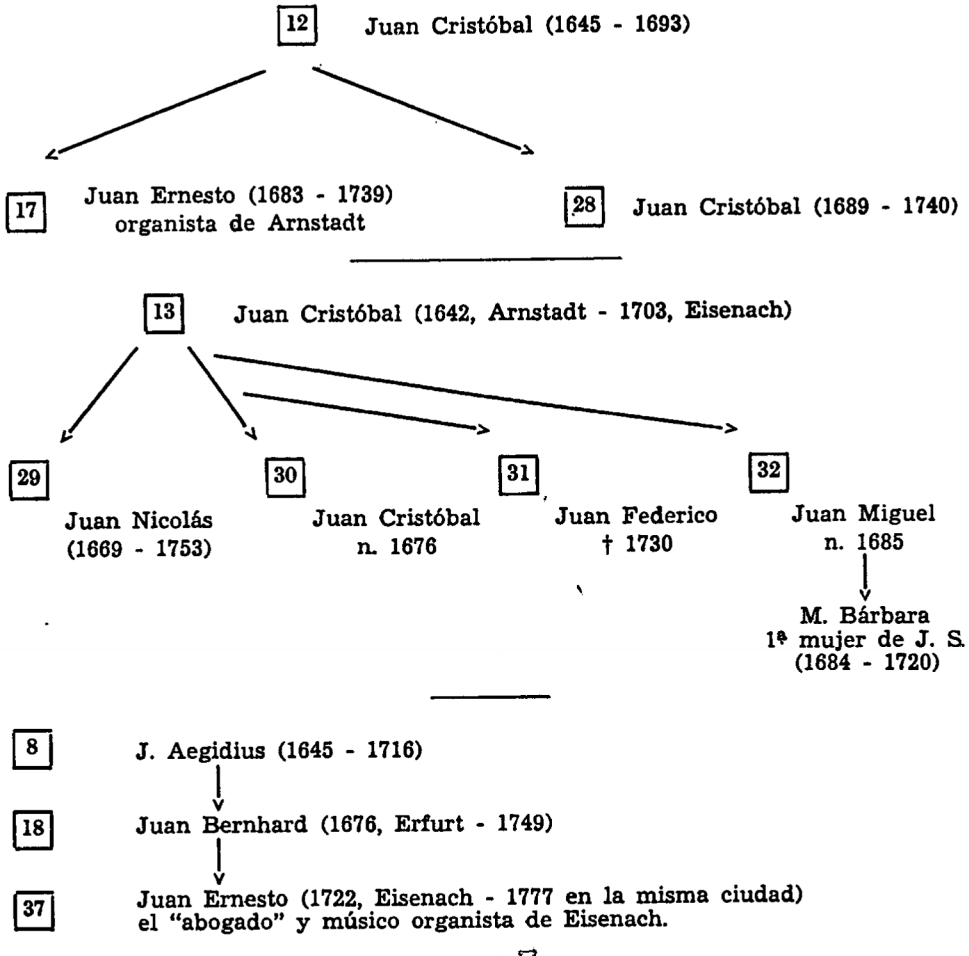
b) hijos de Ana Wulken

Juan Cristián (1735, Leipzig - 1782, Londres) estudió con su hermano Carlos Felipe en 1754; fue organista en la Catedral de Milán desde 1756, residió en Londres como músico de la corte, fue llamado "el de Milán" o "el de Londres".

Juan Cristóbal (1732, Leipzig - 1795, Buckeburg) llamado "el Bach de Buckeburg", el menos conocido de los "famosos".

(1) Su primera esposa María Bárbara Bach era también de su familia; ver el grado de parentesco en el cuadro 13.

Otras líneas de interés de la familia Bach:



Ubíquense los números dentro de los cuadros anteriores relacionando los números de los círculos.

Juan Sebastián Bach (1685, Eisenach, Turingia, Alemania - 1750, Leipzig) fue uno de los músicos más insignes de todas las épocas. Su vida puede dividirse en 4 períodos:

1) Período de aprendizaje hasta 1703.

2) Consolidación y creación por varias ciudades: Weimar, Arnstadt, Mühlhausen, y otra vez en Weimar hasta 1717.

3) Período de Anhalt (1717 a 1723) en el que escribe principalmente música profana.

4) Período de Leipzig (1723 - 1750) como director musical de la catedral de Santo Tomás. De esta época data gran número de música religiosa.

Tuvo muchos hijos entre ellos tres músicos geniales: Guillermo Friedemann (1710, Weimar - 1784, Berlín) llamado "el mayor", muy dotado, pero de existencia azarosa; Juan Cristián (1735, Leipzig - 1782, Londres) llamado "el de Milán", donde fue organista, o "el de Londres" donde ocupó mucho tiempo en la corte alto cargo musical; y Carlos Felipe Manuel (1714, Weimar - 1788, Hamburgo) llamado el Berlinés o el Hamburgués, por haber residido en dichas ciudades, ocupando en Postdam (cerca de Berlín) el puesto de músico de Federico II y posteriormente director en Hamburgo.

Fig. 9. — Grabado de la época en que Juan Sebastián Bach era músico de las catedrales alemanas. Representa el conjunto musical que acompañaba los ritos de una iglesia. El director usa un pliego de papel en lugar de batuta. Esta ilustración data del año 1732.

Juan Sebastián Bach compuso la asombrosa cantidad de más de 217 cantatas entre religiosas y profanas. Las cantatas conservadas se dividen así: a) Religiosas, de 1 a 200; b) Profanas, de 201 a 217; c) otras de dudosa autenticidad o conservadas parcialmente. Además 5 "Pasiones" que son

Oratorios que tratan la muerte de Jesucristo, como "La Pasión según San Juan" (1723) y "La Pasión según San Mateo" (1731), 3 Oratorios, etc.

La expresión musical de J. S. Bach alcanza alturas espirituales muy difíciles de superar. Con justicia se le ha llamado "el eterno contemporáneo", en el sentido de que será siempre comprendido por todos aquellos que tengan ansia de contacto con un arte de sublime categoría que fortalece el alma y la hace ascender de sus limitaciones humanas.

Jorge Federico Händel (1685, Halle, Alemania - 1759, Londres) figura musical comparable a Juan Sebastián Bach actuó en Alemania e Inglaterra y fue autor de 32 Oratorios. Entre ellos se destaca "El Mesías" (1741). Contiene la descripción de episodios de la vida de Cristo como Anunciación, Natividad, Milagros, cuestiones doctrinarias, escenas de la Muerte, Resurrección y Ascensión al cielo; así como también las luchas de los primeros creyentes, meditaciones teológicas y filosóficas.

Entre los demás oratorios de Händel recordemos a Sansón, Salomón, Saúl, Israel en Egipto, Judas Macabeo y por último "Jefté", al que se ha llamado el "testamento artístico" del maestro.

El Oratorio en el clasicismo.

Dentro de la segunda mitad del siglo XVIII encontramos como gran autor de oratorios a Francisco José Haydn (1732 Rohrau - 1809, Viena) insigne compositor considerado figura principal del "clasicismo musical". Sus oratorios "La Creación" (1789) y "Las Estaciones" (1801) son de remarcable importancia en la historia de las formas. "La Creación" describe un inmenso panorama desde una Introducción, donde se hace referencia al caos primitivo del Universo, a su formación, a la Naturaleza, los astros y la Vida en sus comienzos, con la creación de todos los seres que pueblan la Tierra, terminando con una gran loa al Creador.

El Oratorio Romántico.

Dentro del siglo XIX debemos destacar a Félix Mendelssohn (1809, Hamburgo - 1847, Leipzig) autor de los más grandes oratorios románticos alemanes "Pablo" y "Elías". Otros creadores en este estilo son el francés Héctor Berlioz (1803, Costa de San Andrés, - 1869, París) que compuso "La Infancia de Cristo", obra que actualmente es pocas veces ejecutada, y Franz Liszt (1811, Raiding. Hungría - 1886, Bayreuth) que escribió "La leyenda de Santa Isabel" y "Cristo". Deben citarse también autores como César Frank (1822, Lieja - 1890, París), John Steiner (1840, Londres - 1901, Viena) y Lorenzo Perosi (1872, Tortona - 1956, Roma).

Autores Modernos.

Entre los autores modernos encontramos: Sergio Prokofieff (1891, Jekaterinoslaw - 1953, Moscú) autor de "Alejandro Newsky"; Arturo Honegger (1892, Havre - 1955, París) que escribió el "Rey David" (1922) y "Juana de Arco en la Hoguera" (con cierta acción escénica), que han pretendido revivir y renovar las elevadas formas de la cantata y el oratorio.

El Poema lírico.

Se denominan así a una especie de Poema Sinfónico cantado (ver cap. XV) entre los que pueden citarse a "La condenación de Fausto" de Berlioz (1839). "Romeo y Julieta" del mismo autor (1846), el "Fausto" de Roberto Schumann, etc.

La Forma de las Cantatas.

La forma de las Cantatas de Bach es variable pero dentro de un estilo que puede apreciarse a través de los siguientes ejemplos:

I) Cantata Nº 142 "Nos ha nacido un niño"	1) Sinfonía (forma Barroca de 1 movimiento)	2) Fu a Coral	3) Aria bipartita con ritornello	4) Coro con imitaciones	5) Aria (forma aria da Capo)
	6) Recitativo ("Secco" y parte ariosa)	7) Aria forma Aria da Capo	8) Coral Los instrumentos en escritura figurada. Introducción y episodios orquestales.		
II) Cantata Nº 208 "de la Caza"	1) Recitativo Secco - Arioso	2) Aria (con bajo cifrado) (forma binaria)	3) Recitativo (Secco y Arioso, conducción canónica)	4) Aria con bajo continuo. Construcción de bajo obstinado y forma D. C.	
	5) Recitativo (Diálogo - Duetto)	6) Recitativo (Secco)	7) Aria (períodos de construcción en bajo obstinado)	8) Recitativo (secco con arioso)	
	9) Aria forma Aria da Capo	10) Recitativo (Secco)	11) Coro forma "Da Capo" a) fuga coral b) 2 ideas corales con episodios instrumentales	12) Aria Duetto.. Forma Libre, Aria da Capo	
	13) Aria forma Bajo Obstinado			14) Aria forma Bajo Obstinado y forma Da Capo	
	15) Coro Forma Da Capo, acordes corales con episodios y después, análoga disposición con desarrollo contrapuntístico.				

III) También existe, como un estilo aparte y en algunos autores como excepción, la forma "cantata a solo", sin coros. Por ejemplo: la cantata Nº 211 de J. S. Bach "¡Silencio, no conversen!" llamada también cantata "de Café" está escrita para soprano, tenor, bajo y orquesta, sin coro.

Aunque la forma que encontramos es siempre diferente, es la idea expresada en el Coral final la que, en general, contiene el propósito de unidad, el trazo temático para la organicidad de la obra. La melodía de dicha parte era conocida y entonada en las iglesias y caracterizaba, por ello, en forma concisa, la composición.

El nombre dado a cada cantata de Bach proviene del comienzo del texto del primer número vocal de los que componen la partitura.

CAPITULO VIII

LA FUGA

Generalidades.

¿Qué es una fuga?

Es una composición polifónica basada en un motivo llamado sujeto sobre el cual se construye toda la obra en estilo contrapuntístico (ver, Contrapunto, capítulos Preparatorio y IV).

Los fundamentos de su construcción pueden resumirse así:

1º) Como dijimos, se construye con un solo tema denominado sujeto (sujeto viene de soggetto en italiano, que significa tema, motivo, asunto, etc. En el idioma musical se ha reservado esta palabra para la fuga traduciéndola literalmente por motivos tradicionales).

2º) Este sujeto aparecerá, igual o transformado, cada pocos compases, dando así cierta unidad a la composición.

3º) La construcción se basará en el principio estético de la imitación que consiste en el enunciado de un motivo musical por una voz (antecedente) y contestada en forma igual o variada por otra voz (consecuente). Esto da lugar al **estilo imitativo.**

Las formas de imitación pueden ser:

a) directa: 1º) igual pero generalmente en otro grado de la escala; 2º) con cambios.

b) invertida: con los intervalos ascendentes transformados en descendentes y viceversa.

c) por aumento: con los valores de las notas aumentados.

d) por disminución: con los valores de las notas disminuídos.

e) por retrogradación (o "cangrejo") en el que se cambian de lugar las notas de atrás hacia adelante, pero conservando los valores.

f) por valores contrarios, etc.

De acuerdo con estos principios se comprenderá la razón de su nombre: el sujeto parecerá que "fuga" en el transcurso de la composición. Esta palabra viene, sin modificación, del latín donde significaba lo mismo que en castellano.

La obra se denominará "fugueta" (fughetta en italiano) si es de pequeñas dimensiones o también en esos casos puede llamarse "invención".

Digamos desde ahora que una fuga puede estar escrita tanto para uno o varios instrumentos, como para voces humanas.

Una fuga, puede estar escrita a 2, 3, 4 o más voces. Las más corrientes lo están a tres o cuatro. Pero aquí la palabra voz se usa en sentido general, es decir, se refiere tanto a voz humana como instrumental.

Elementos constitutivos de la forma.

Los elementos constitutivos de la fuga son los siguientes:

a) El **Sujeto:** debe ser un diseño sonoro claro, neto y fácil de recordar. Está seguido por la respuesta.

b) La **Respuesta:** se llama así cuando otra voz imita al sujeto. Esta primera imitación en la fuga se hace generalmente a la 5ª, es decir, cinco grados más arriba o cuatro grados más abajo.

Si la imitación es exacta la fuga se llama "real" pero si se cambian de grado algunas notas, entonces la fuga se llama "tonal".

c) El **Contrasujeto** es un diseño que se oye conjuntamente con la respuesta. Esta construído con la técnica llamada del contrapunto doble por la cual resulta que sonará bien si se coloca tanto debajo como encima del sujeto.

Las fugas tienen en la práctica varios contrasujetos; claro, que, uno será siempre el más importante o principal.

d) La **Repercusión** es la denominación práctica que se da a toda reaparición del sujeto exacto o algo modificado.

e) Los **Episodios,** también llamados "divertissements" son frases musicales nuevas intercaladas entre las apariciones del sujeto. Estas formas están a menudo más o menos relacionadas en sus dibujos con el sujeto o con los contrasujetos.

Se usan para:

a) desarrollar las posibilidades musicales de los diseños básicos, para variar y darle interés a la escritura.

b) para ir de un tono a otro, lo que se denomina "modular".

f) El **Estrecho** (o Stretto) es la colocación de un diseño determinado A sobre otro igual o que tiene alguna semejanza A', pero de tal modo que uno comience algo después del otro.

A' .....
A .....

Su verdadera denominación sería "imitación estrecha" pero se le denomina corrientemente con la palabra italiana "Stretto".

g) La **Nota Pedal** es un sonido que se mantiene durante varios compases, aún escuchándose otros acordes en los cuales esa nota no figura; generalmente se usa la nota "tónica" o la nota "dominante" de la escala del tono principal. (Recuérdese que en la escala de cualquier tono la tónica es la primera nota y la dominante la 5ª).

La nota pedal puede ser "inferior", si está en registro bajo, o "superior" si está en registro alto. También aclaramos que pueden colocarse más de una nota pedal al mismo tiempo, por ejemplo, la pedal "tónica" y otra pedal "dominante".

Forma de la Fuga.

La forma de la fuga puede dividirse en 3 secciones:

I) **Exposición** en los tonos de tónica y dominante.

II) **Desenvolvimiento** o **desarrollo medio** con episodios y repercusiones por diversos tonos.

III) **Sección final** (con carácter de reexposición) en la que figuran generalmente repercusiones con Strettos y cadencia final.

Exposición	Desarrollo medio II	Sección Final III

Otros teóricos llaman a las secciones con el nombre común de primer desarrollo, segundo desarrollo y tercer desarrollo.

Este modo la diferencia mejor de la nomenclatura de la forma sonata.

En todo caso podría usarse la denominación de: 1º) Desarrollo expositivo; 2º Desarrollo medio; 3º Desarrollo final.

I) Exposición. En esta sección se escucha:

1º) El enunciado del **sujeto:** S.

2º) La **Respuesta** o "comes" [1], que es el enunciado del sujeto en otra voz a una distancia de 5ª mientras se oye otro diseño denominado **contrasujeto.** Como ya dijimos:

a) cuando la respuesta es el diseño del sujeto sin cambio en el contorno, la fuga se llama **"real".**

b) cuando la respuesta es como el sujeto pero con cambio de algún intervalo, para no alejarse abruptamente de la coherencia armónica, se denomina "tonal".

Resumen { respuesta incambiada — real
respuesta cambiada — tonal

A la respuesta se le considera la segunda entrada del sujeto.

Veamos en qué forma entran las voces, aunque el orden de entrada es opcional, la disposición general del comienzo de la fuga es la siguiente:

1	2	3	4	Episodio
Sujeto	Respuesta	Contrasujeto		
	Contrasujeto	ad libitum		
		x x x x x x x x x		
		Sujeto		
(tónica	(dominante)	(tónica)		

(1) "comes" significa, en latín, compañero.

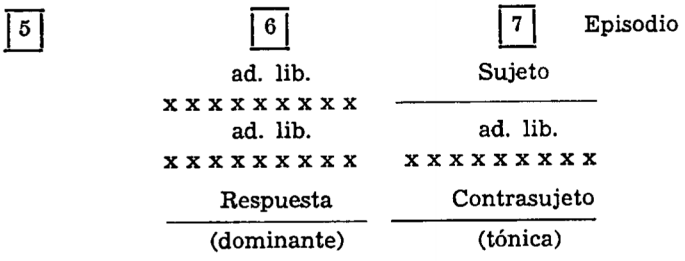
Antes de la 3ª entrada del sujeto S puede haber un episodio.

La indicación de "ad libitum" significa que es un diseño que se compone a voluntad.

La **regla general estructural** a seguir es que nunca se oirá el mismo diseño en el mismo acorde en la misma voz.

Algunas figuras tienen una pequeña sección denominada contraexposición.

Esta sección empieza con la Respuesta, es decir el sujeto imitado a la 5ª y después, en otra voz, se oye el sujeto de la tónica.



Obsérvese que se ha seguido la regla general estructural.

II) Desarrollo.

La parte central o desarrollo no está determinada como la exposición; es libre y de carácter modulatorio.

Su composición es, en general, de alternancia de 1) episodios y 2) repercusiones.

1) Episodios: Ya vimos que los episodios eran:

a) frases nuevas que dan interés al discurso musical.

b) frases tomadas de trozos del sujeto y del contrasujeto con modificaciones substanciales.

c) trozos que tienen por objeto modular a otros tonos.

2) Repercusiones: Las repercusiones son nuevos enunciados del sujeto siempre en acordes diferentes o tonos vecinos y además modificado y concebido bajo un nuevo aspecto. Se hace uso de la técnica de la imitación (o contestación). Las modificaciones pueden ser variables, por ejemplo:

a) en secuencias o series sobre el tema, o parte de él (cabeza, cuerpo, extremidad).

b) utilización de la inversión del sujeto.

c) uso del sujeto aumentado.

d) uso del sujeto disminuido.

e) el sujeto con cambios de intervalos.

f) uso del sujeto con cambio de ritmo.

g) con cambio de carácter, etc.

III) 3ª parte o sección conclusiva.

En esta sección se escucha:

a) enunciado claro del sujeto en estilo imitativo.

b) imitaciones estrechas (strettos) de los que hablamos anteriormente.

c) se pueden incluir las notas pedales dentro o fuera del estrecho: sobre uno o varios pedales, se pueden escuchar el sujeto y el contrasujeto, etc.

d) episodios de distinto carácter.

e) termina la sección con una coda.

f) y una cadencia armónica perfecta o plagal.

Recordemos que las principales fórmulas de las cadencias son las siguientes: perfecta auténtica es D T ó S D T; cadencia plagal es S T ó D S T.

Llamando T a tónica, D a dominante y S a subdominante.

Otras cadencias no - finales son { Semi cadencia: T D ó S D / de engaño: D - VI ó S - VI y otros casos que no citamos aquí.

Autores de fugas y otras formas relacionadas.

Entre las formas relacionadas con la fuga hubo 2 importantes: { el Ricercare / y el Tiento.

El Ricercare: la escuela italiana del XVI creó el Ricercare, pieza polifónica instrumental de estilo imitativo para órgano, laud, etc., cuya denominación significaba buscar o estudiar y que llegó a tener la forma de una fuga primitiva.

El Tiento: lo mismo sucede con otras denominaciones de la época que pueden considerarse antepasados de la fuga, como el Tiento, del organista de Felipe II; el ciego Antonio de Cabezón (1510, Burgos, - 1566, Madrid). La palabra Tiento se usa en el sentido de "intentar" un trabajo musical o una improvisación.

Importantes son las obras de Sweelinck y Frescobaldi, dentro del estilo fugado primitivo. Juan Pedro Sweelinck (1562, Deventer, Amsterdam - 1621, Amsterdam) en 1580 ocupa el puesto de organista de la catedral de Amsterdam que deja su padre. Había estudiado con José Zarlino (1517, Venecia - 1590, misma ciudad) en Venecia y fue a su vez maestro de varios músicos alemanes de categoría como Samuel Scheidt.

Girólamo Frescobaldi (1583, Ferrara - 1643, Roma) fue desde 1608 organista de la Iglesia de San Pedro en Roma, y uno de los más grandes creadores que florecieron en la primera mitad del siglo XVII.

Maestros alemanes de la forma fuga.

La fuga, muy cultivada en Alemania, tuvo autores de importancia algunos de los cuales ya citamos anteriormente:

Teodoro Samuel Scheidt (1587, Halle - 1654, misma ciudad) discípulo de Sweelinck.

Juan Jacobo Froberger (1616, Stuttgart - 1667, Castillo Héricourt de la Casa Wurttemberg), alumno por 4 años de Frescobaldi y organista de la corte de Viena.

Juan Reinken (1623, Wilshausen, Elsass - 1722, Hamburgo) representante de la escuela de Hamburgo.

Juan Gaspar Kerll (1627, Adorf, Vogtland, Sajonia - 1693, Munich) discípulo de Carissimi y organista de la corte de Munich.

Dietrich Buxtehude (hacia 1637, Helsingör, Dinamarca - 1707, Lubeck).

Juan Cristóbal Bach (1642, Arnstadt - 1703) primo del padre de Juan Sebastián.

Juan Pachelbel (1653, Nuremberg - 1706, en dicha ciudad).

Juan Kuhnau (1660, Geising - 1722, Leipzig) y muchos otros.

Juan Sebastián Bach, el insigne músico, a quien nos referimos especialmente en el capítulo anterior, fue el autor más eminente de todos los tiempos en la forma de fuga. Su famosa obra "El clave bien templado" (colección de 48 preludios y fugas) así como sus fugas para órgano y su obra "El arte de la fuga" son modelos jamás sobrepasados en el género.

Entre otros autores que cultivaron con maestría este estilo citaremos a:

Jorge Federico Handel [1] (1685, Halle - 1759, Londres). Doménico Scarlatti (1685, Nápoles - 1757, Nápoles), llamado "el joven", para diferenciarlo de su padre Alejandro que escribió entre otras, una fuga llamada "del gato" cuyo tema se dice que fue tomado del caminar de este animalito sobre el teclado, y Wolfgang Amadeo Mozart (1756, Salzburgo - 1791), Viena) que trató el estilo fugado con la genialidad que caracteriza su obra, aunque la forma de fuga en sí no fue de su preferencia; en efecto, con el clasicismo, su auge declina y ya no es característica de la época. Veamos el significado de expresiones relacionadas con la fuga: Preludio, Fantasía, Fugato, Doble Fuga y movimiento fugado.

El Preludio.

Muchas veces la fuga está precedida por un preludio. Esta forma musical es de estructura libre y de extensión limitada. A menudo presenta:

a) un diseño básico que se trata en los diferentes grados de la tonalidad principal.
b) modulaciones a los tonos vecinos.
c) interrupciones de acordes y escalas.
d) carácter de preparación hacia otra pieza y de libre improvisación.
e) no guarda relación temática con la fuga que le sigue.

---

(1) Las diversas ortografías de este autor se explican así:
Haendel = Händel ——————> Handel
Usada en Alemania — En Inglaterra

Debe aclararse que la forma "Preludio de coral" (o Preludio-Coral) es diferente: Es una composición realizada sobre la melodía de un coral determinado; este coral se utiliza como "cantus firmus" mientras las demás voces enriquecen la textura por medios contrapuntísticos. Son famosos los escritos de J. S. Bach.

La Fantasía.

Otras veces la fuga está precedida por una fantasía que presenta en estos casos los principales caracteres anotados para el preludio, pero amplificados, llegando en algunas obras de Juan Sebastián Bach a magníficos trazos de monumentalidad y grandeza no igualadas.

Fugato. Se denomina así a un trozo que está escrito de acuerdo con el estilo de la fuga.

Doble Fuga. Se llama así a una fuga con dos temas.

Forma, trozo o movimiento fugado. Aquel que utiliza el estilo y recursos de la técnica de la fuga aplicadas a otra arquitectura musical.

Análisis de Fugas.

Determine el alumno en cada fuga los elementos constitutivos:

a) Sujeto.
b) Respuesta ¿es la respuesta { real? o tonal?
c) Contrasujeto primero.
d) Otros contrasujetos.
e) Sección expositiva de la fuga.
f) ¿Tiene contraexposición?
g) Determinar los elementos de carácter episódico de la 1ª sección.
h) ¿Qué se observa en el desarrollo?
i) ¿Qué modulaciones tiene la fuga?
j) ¿Qué episodios tiene el desarrollo?
k) ¿Qué repercusiones se observan?
l) ¿Cuando empieza la sección final?
m) ¿Tiene un stretto? ¿o varios?
n) ¿Cómo es la coda?
o) ¿Tiene nota pedal?
p) ¿Qué cadencia final tiene?
q) ¿Está la fuga precedida de un preludio?

Analícense fugas del "Clave bien temperado" de Bach y fugas para órgano.

Análisis de una fuga.

Se ha elegido la fuga número dos del Clave Bien Templado de Juan Sebastián Bach.

Para su estudio, la composición se ha dividido en fragmentos de forma diferenciada según su carácter. Estos van indicados en números en recuadro. Advertimos al lector que no debe confundir los números de los fragmentos indicados en cuadros, con los números de los compases indicados en círculos.

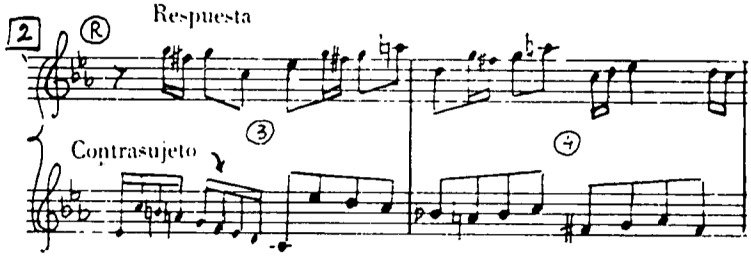
En el estampado de la música no se han tenido en cuenta indicaciones de revisores publicadas posteriormente al original.

La fuga está escrita a tres voces:

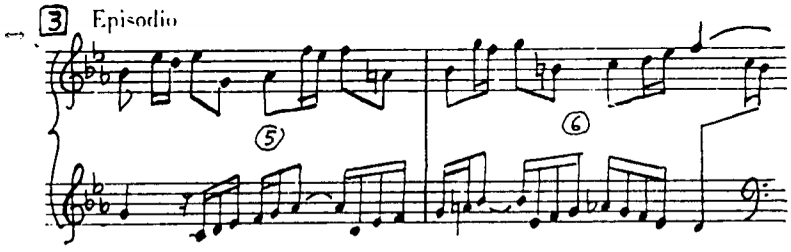
En el fragmento 1, que comprende los compases 1 y 2, se oye el enunciado del sujeto por la voz del contralto.

En el fragmento 2 está la respuesta (en la voz soprano) y el contrasujeto primero, (en la voz contralto), en los compases 3 y 4.

El carácter de la respuesta es "tonal". La respuesta es tonal porque ha sido alterada la cuarta nota del sujeto. Esta nota en el transporte real hubiera sido re; pero se ha puesto un do.

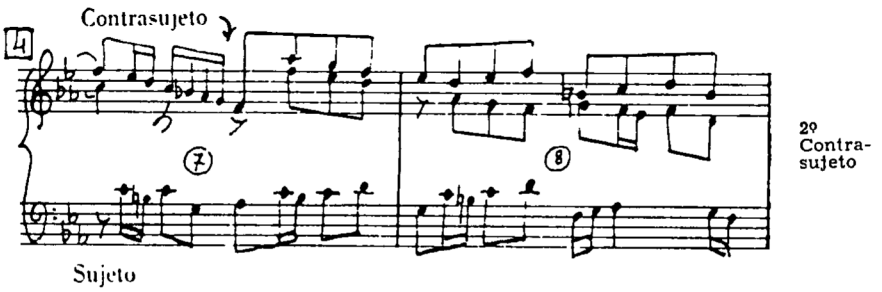


En el fragmento 3 está el primer episodio, en los compases 5 y 6. Construido con elementos derivados del sujeto, parece por su forma secuencial, una prolongación del mismo.



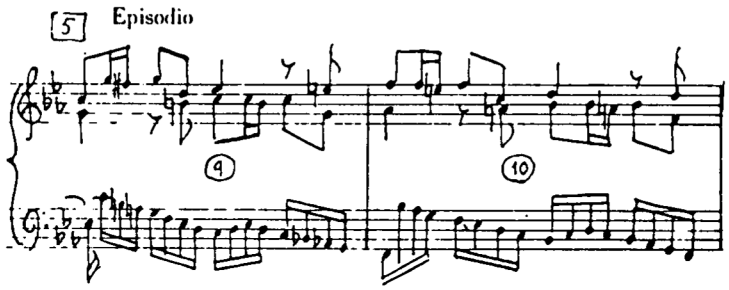
En el fragmento 4 se realiza la tercera entrada de la voz que falta. Comprende los compases 7 y 8. El sujeto va con el primer contrasujeto (en la voz soprano) y el segundo contrasujeto, (en la voz contralto).

El segundo contrasujeto tiene una figuración semejante al primer contrasujeto. El trozo está escrito en triple contrapunto o sea de posiciones intercambiables entre las tres voces. Con este fragmento concluye la primera sección, es decir, termina la exposición de la fuga.

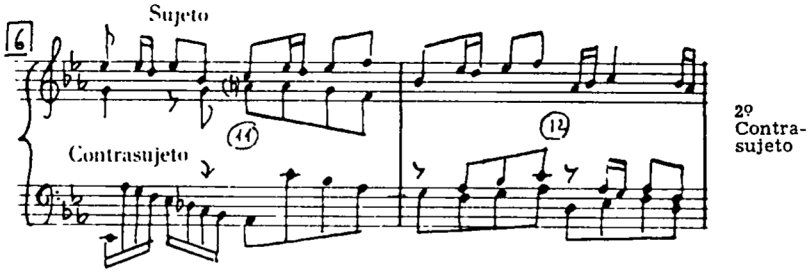


(Algunos teóricos prefieren incluir el episodio siguiente también en la primera sección).

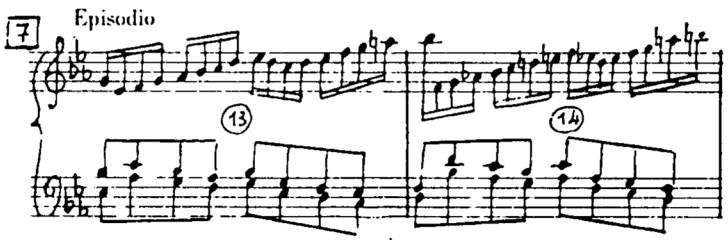
En el fragmento 5 está el segundo episodio. Comprende los compases 9 y 10. Contiene una modulación de do menor a mi bemol mayor o sea el relativo mayor del tono principal. Está constituído por imitaciones de la cabeza del tema realizado por las voces soprano y contralto. La voz del bajo emite un diseño derivado del primer contrasujeto.



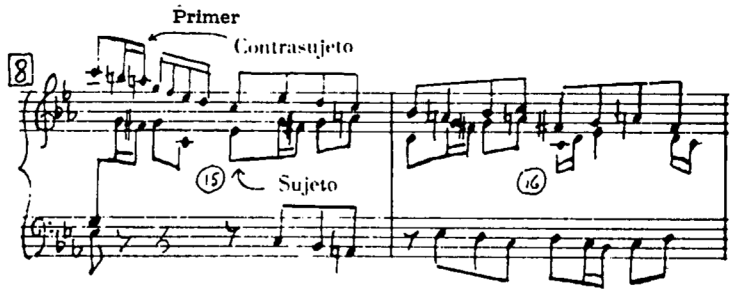
En el fragmento 6 tiene lugar una repercusión del sujeto en mi bemol. En los compases 11 y 12 dicho sujeto está acompañado por los dos contrasujetos en las otras voces. El contrasujeto primero está en el bajo (indicado por una flecha). El contrasujeto segundo está escrito parcialmente libre en la voz intermedia.



En el fragmento 7 está el tercer episodio. Comprende los compases 13 y 14. Modula de mi bemol mayor a do menor. La voz soprano realiza un diseño que proviene del bajo del compás 9 pero invertido. Las voces inferiores hacen un diseño derivado de un trozo del contrasujeto primero y en terceras.



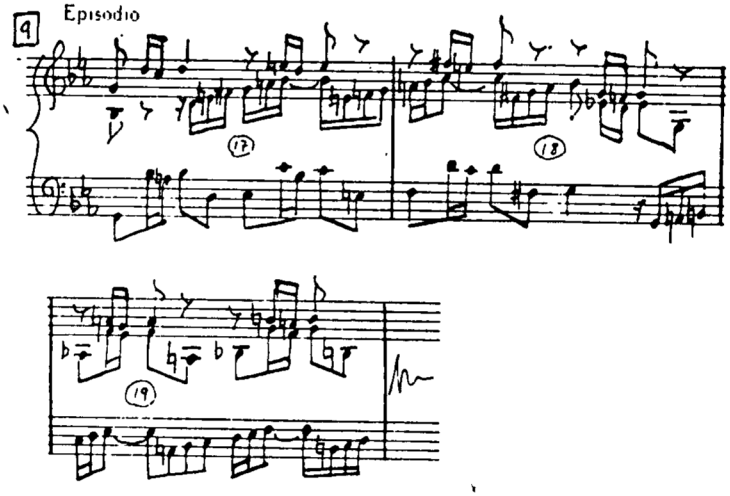
En el fragmento 8 que comprende los compases 15 y 16, se realiza una repercusión del sujeto. Está hecha con los mismos grados melódicos de la respuesta. Pero el contrapunto de las otras voces está realizado sobre nuevos acordes entre do menor y sol menor.



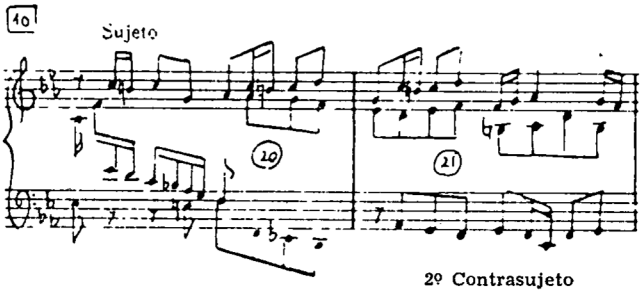
2º Contrasujeto

El contrasujeto primero va en el soprano. El contrasujeto va en el bajo.

En el fragmento 9 está el cuarto episodio. Comprende los compases 17 y 18. Modula de sol menor a do menor. Su diseño está derivado del anterior episodio de los compases 5 y 6. Este episodio desemboca en la sección final de la fuga que se determina cuando el sujeto vuelve nuevamente al tono principal. O sea que, dicho de otra forma es regla de composición clásica, no poner nunca el sujeto en el tono principal en la sección del desarrollo.

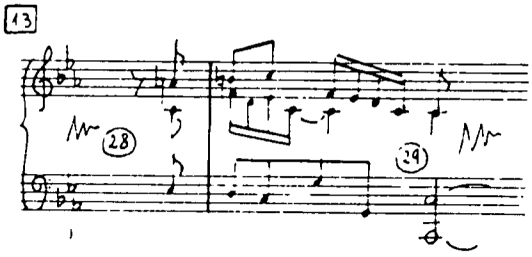


En el fragmento 10 se realiza la reexposición del sujeto en el tono principal de do menor. Comprende los compases 20 y 21. La voz soprano enuncia el sujeto, la voz intermedia hace oír el primer contrasujeto y la voz grave contiene el segundo contrasujeto.



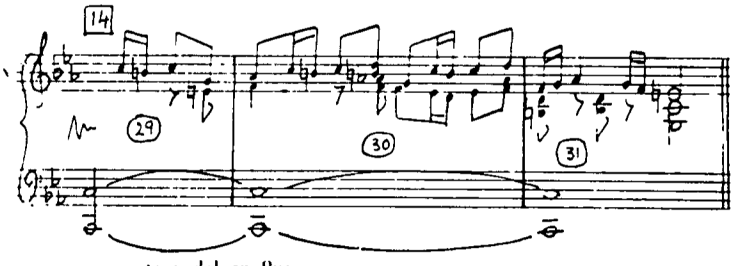
2º Contrasujeto

En el fragmento 13 está el quinto episodio que es muy breve. Comprende sólo los compases 28 (segunda mitad) y 29 (primera mitad). Tiene un sentido conclusivo que se afirmará en la Coda.



En el fragmento 14 (final) se escucha la Coda. Comienza en la segunda mitad del compás 29. La voz superior enuncia el sujeto mientras la intermedia, a veces con duplicaciones, realiza un movimiento más homofónico que polifónico. La voz inferior emite una nota pedal sobre la tónica.

Esta fuga no tiene Stretto.



nota pedal en 8va.

Debemos observar en la composición estudiada que, poseyendo una gran belleza musical de fácil captación, demuestra que la forma fuga puede tener tanta expresividad como otras arquitecturas más libres.

CAPITULO IX

LA SUITE

Definición.

Una Suite es una composición constituída por una serie de piezas. En su origen estas piezas eran danzas.

Origen y formación.

La forma tuvo origen cuando los ejecutantes comenzaron a unir dos danzas en forma sistemática. Por ejemplo, para dar variedad, sus caracteres eran contrastantes y se disponían en:

1º) Pavana: Danza lenta en dos tiempos.

2º) Gallarda: Danza viva en tres tiempos.

En la época de formación de la suite hacia el siglo XVII las danzas tenían un contenido noble y elegante y existía una verdadera cultura en torno al "Gesto Artístico", al movimiento y su complemento "el Ritmo" como expresión de la personalidad. Quien deseara ser considerado educado, debía saber danzar con elegancia y donaire los bailes de salón de la época.

Principales danzas.

Las danzas que aparecen en los períodos renacentista y barroco, donde nació la Suite, fueron muy variadas. Los orígenes exactos de las danzas de salón así como sus etimologías son a veces controvertidas porque derivan de costumbres folklóricas.

Las dos primeras danzas que se unieron fueron, como ya dijimos, la Pavana y la Gallarda.

La Pavana, tenía compás binario, alcanzando un largo período de auge, por ejemplo bajo Luis XV. Era ceremoniosa, lenta y majestuosa. Según algunos historiadores su origen era italiano, de Padua. Según otros era española.

La Gallarda, en compás de 3/4, era saltada y de ritmo vivo y alegre. Después se unieron la allemanda y la courante hasta que se sistematizó con gran frecuencia una disposición convencional de 4 danzas: Allemanda, Courante, Sarabanda y Giga.

La Allemanda (alemana) en compás de 2/4 o 4/4, tenía aire movido y derivaba del rondo alemán popular.

La Courante era de compás de 3/4 o 6/4, de origen francés, o italiano según otras fuentes, y de porte aristocrático.

La Sarabanda, en compás de 3/4 que se ha supuesto de origen español o morisco. Su aire era majestuoso. Felipe II la prohibió.

La Giga se caracterizó por tener el aire más vivo de las cuatro, su compás era de 6/8 o 3/8, su nombre derivó de un tipo de violín primitivo.

Hubieron danzas italianas importantes porque dieron lugar al estilo "variación" instrumental como:

La Passacaglia en 2 ó 3 tiempos.

La Chacona en compás de 3/4.

Las Danzas Francesas eran delicadas y finas. Mencionaremos:

El Branle, en compás de 2 tiempos; branler en francés significa inclinarse de un lado a otro.

El Rigaudon, en compás de 2/4 o ¢ , de origen provenzal.

La Gavota, en compás de ¢ 4/4 o 2/2; viene de Gavots (montañeses del Delfinado, Francia).

El Minué, (o Minuet, Minuetto, etc.) [1] en 3/4, del francés "pas menu", lenta.

El Tambourin, en compás de 2/4.

La Mussette, en medida de 2 y 3 tiempos.

El Passepied tenía compás de 3/4 y 3/8, estuvo en boga en la época de Luis XIV y su ritmo era algo semejante al vals de tiempo moderado.

La Bourrée en compás de 4/4, ¢ o 2/4, era originaria de Auverne y en tiempo "allegro", semejante a la gavota.

Y no hubo país en Europa que no hiciera su aporte de belleza a la danza de salón como por ejemplo:

La Polonesa, en compás de 3/4 y en movimiento "andante", y otras que destacaremos posteriormente.

Disposición básica de la Suite.

La disposición que llamaremos básica de la suite durante cierto tiempo fue ideada por Juan Jacobo Froberger (citado en el capítulo precedente).

Era la siguiente como vimos anteriormente:

1	2	3	4
Allemanda (alemana)	Courante	Sarabanda	Giga
Bastante vivo	vivo	movimiento muy moderado	el más vivo

Tomando como base la disposición convencional anterior. Se intercalaban en este esquema otras piezas de distinto carácter. Por ejemplo:

a) Se agregaban piezas que no eran danzas.

b) Se podía comenzar con un preludio.

c) Entre la sarabanda y la giga intercalaban otras danzas o "intermedios" ("intermezzi"):

(1) Ortografía variable según los países de origen de las ediciones musicales.

Aire, - Gavota, - Capricho, - Mi. ɛtto, - Bourrée, - Passepied, - etc.
A estas adiciones también se les mó "galanterías".

La Suite y el enlace temático.

La Suite no tiene generalmente temas comunes en los distintos movimientos o temas que "enlacen" unos con otros y den coherencia a la obra.

Sin embargo pueden encontrarse ejemplos con esta característica, en particular en las formas primitivas. Bach, por ejemplo, salvo alguna excepción, nunca respetaba la relación entre temas que pertenecieran a diferentes partes.

Derivaciones de la Suite.

La forma fue muy usada durante el barroco e influyó en la creación de otras arquitecturas importantes:

a) La Suite para clavecín influyó sobre la forma sonata.

b) La Suite para orquesta influyó sobre la creación de la Sinfonía al amplificar los movimientos; queda la denominación del movimiento o tiempo de las partes de la Suite, para la designación de los movimientos de la Sinfonía y Sonata.

c) Las danzas fueron tratadas con variaciones dando lugar a las formas: Tema con Variaciones, Passacaglia con Variaciones, Chacona con Variaciones, etc.

Otras denominaciones de la Suite.

Algunas suites en Alemania llevaban el nombre de Partitas (de "Partie") (de Partite, en latín, por partes, metódicamente) como algunas de Juan Sebastián Bach.

En Francia se usó la denominación de Ordenes (Ordress) como algunas de Couperin.

En épocas primitivas las distintas piezas estaban en el mismo tono, pero posteriormente se dispusieron con libertad dentro de la buena construcción armónica.

Autores de Suites, - Epocas Barroca y Clásica.

Muchos importantes músicos realizaron obra perdurable dentro del género de la suite. En Alemania, además de Juan Germán Schein y Juan Froberger a quienes nos hemos referido muy recientemente, estaba Teodoro Samuel Scheidt (1587, Halle - 1654, en la misma ciudad) organista de San Mauricio en dicha población. Este músico se une a Schein y a Schutz (capítulo VII), en la trilogía llamada "las 3 grandes eses" del 1600 en Alemania.

También cultivaron magistralmente esta forma otros tres grandes, pero esta vez del 1700, a quienes también nos hemos referido: Juan Sebastián Bach, Jorge Federico Handel y Jorge Felipe Telemann.

Inglaterra tuvo a William Byrd (hacia 1543, Lincoln - 1623, Stondon, Essex), Henry Purcell (hacia 1658, Londres - 1695, Londres) y otros.

En Francia cultivaron la suite con gran fineza de estilo: Francisco Couperin (1668, París - 1733, en la misma), Juan Felipe Rameau (1683, Dijon - 1764, París), etc.

Suites sin necesaria relación con la danza.

En los siglos XIX y XX se usa la denominación de suite también para series de piezas que no son necesariamente danzas; aunque eso ya se había hecho anteriormente en algunos casos, en la citada época el carácter de la suite pareció tender a un campo alejado de la danza, más libre y poético. Ello se debió a que la etiqueta palaciega de siglo XVIII había desaparecido y las danzas nuevas, más populares, no se eslabonaban buscando la variedad y el contraste de una manera más o menos fija.

Autores Románticos.

Entre los autores de Suites del Período Romántico destacaremos a:

Pedro Tchaikowsky (1840, Wotkinsk - 1893, S. Petersburgo) autor de la conocida suite de Ballet "El cascanueces".

Eduardo Grieg (1843, Bergen - 1907, misma ciudad) del que son muy divulgadas sus dos suites para el drama Peer Gynt de Ibsen, hechas a pedido del propio poeta, y

Eduardo Mac Dowell (1861, Nueva York - 1903, en la misma ciudad) el primer gran compositor norteamericano, cuya "Suite Indiana" (1896) fue muy celebrada en los conciertos.

Autores Modernos de Suites.

En el período Moderno encontraremos muchas Suites que se van apartando de la danza. Entre los principales compositores de esta época se encuentran: Claudio Debussy (1862, Saint Germain en Laye, cerca de París - 1918, París) creador de "El Rincón de los Niños", Suite Bergamasque, Petit Suite, etc., Carlos Nielsen (1865, Isla Funen, Dinamarca - 1931, Copenhague) de quien se destaca su Pequeña Suite para Cuerdas, Gustavo Holst (1874), Cheltenham, Inglaterra - 1934, Londres) autor de "Los Planetas" de programa astrológico, Igor Stravinsky (1892), Oranienbaum, Rusia; † 1971, Nueva York) autor de la famosa Suite de Ballet "El Pájaro de Fuego", y Darío Milhaud (1892, Aix en Provence) que compuso, entre otras, la Suite Provenzal.

Suites pianísticas.

Dentro de las formas pianísticas, un ejemplo de alta maestría da la Suite Iberia de Isaac Albéniz (1860, Camprodón, Cataluña, 1909, Cambó, Pirineos) compuesta por 12 cuadros que simbolizan diferentes lugares de España; el Puerto, Semana Santa en Sevilla, Triana, etc. Otra Suite muy interesante, del mismo autor, es la Suite Española, más sencilla pero no menos importante.

Suites de partes de ópera.

Entre los ejemplos más interesantes tenemos: las Suites Nº 1 y 2 de la música para la obra de Daudet, "La Arlesiana" de Jorge Bizet (1838, Bougival, cerca de París - 1875, París), la Suite de la ópera "El Caballero de la Rosa" de Ricardo Strauss (1864, Munich - 1949, Garmisch, Baviera, Alemania) y la Suite de la ópera "Matías el Pintor" de Pablo Hindemith (1895, Hanau, cerca de Francfort, † 1963, Francfort).

CAPITULO X

EL CONCIERTO

Definición.

El lenguaje corriente usa la palabra Concierto para designar una audición musical de categoría. Pero en realidad la "forma" concierto concreta especialmente un determinado tipo de música. ¿Cómo se define, pues, la "forma Concierto"?

a) Consta de 3 piezas o movimientos.

b) Para uno o varios instrumentos y orquesta.

Puede describirse como una Sonata para orquesta (ver capítulo Sonata) pero en 3 movimientos, sin tiempo de danza o scherzo.

Es decir que responde al siguiente esquema:

C o n c i e r t o

I) Forma Allegro vivo	II) Adagio o Andante lento	III) Forma Rondo (o nuevo Allegro) vivo

Estas formas están explicadas en el capítulo Sonata.

Estilo de la forma Concierto.

Las características del estilo "Concierto" pueden resumirse así:

1º) Su forma es de **diálogo musical** entre el instrumento solista y la orquesta. Debe haber una alternancia entre los dos elementos y también una correspondencia adecuada. Concerto: en latín significa: discutir, disputar.

2º) El tipo de escritura se designa con el nombre de "estilo de virtuosismo" es decir, de riqueza y expresividad propios del instrumento solista.

3º) Adornos y tratamientos especiales de la forma tienen especial cabida. Por ejemplo: la "Cadencia de Fantasía" es un adorno con que ejecuta la "Cadencia" (ver capítulo Fuga) el instrumento solista. Esta cadencia está colocada generalmente en lugares que preceden inmediatamente a la Reexposición del tema principal, en el paso de la dominante (o acorde del V grado de la escala) a la Tónica (o acorde del primer grado de la escala usada) o antes de la coda, u otro lugar que preceda a un efecto especial.

El concierto barroco

En la época del nacimiento de la forma Concierto debemos distinguir:

a) Concierto instrumental.

b) " vocal

El concierto vocal (o instrumental y vocal) pertenece a la forma cantata y oratorio y nos referimos a él en el capítulo VII. De tal modo que los compositores de comienzos del siglo XVII titulaban conciertos espirituales a sus cantatas y oratorios. Pero la denominación de "forma concierto" se limitó posteriormente al arte instrumental.

Tal es el caso de Luis Grossi de Viadana (1564, Viadana, Mantua - 1645, Gualtieri) autor de importancia histórica por haber sido considerado el creador de la notación armónica del bajo cifrado o sea una escritura basada en una nota de la voz baja con cifras que indican las otras notas del acorde: 3, 4, 5, 6, 7, etc., según sean 3^a, 4^a 5^a 6^a, 7^a, etc., los intervalos con relación a la nota inferior. (Ver Armonía, pág. 46).

El Concierto barroco italiano.

Los creadores del concierto italiano fueron los famosos violinistas compositores: Corelli, Torelli, Vivaldi y Tartini.

Archangelo Corelli (1653, Milán - 1713, Roma) publicó hacia 1712 sus 12 "Concerti grossi" que dieron nombre al estilo del Concierto Barroco.

José Torelli (hacia 1660, Verona - 1708, Bolonia) llevó la forma a Alemania cuando actuó como músico de la corte del Margrave de Brandenburgo (1703).

José Tartini (1692, Pirano, Istria - 1770, Padua) compuso más de 100 conciertos.

Antonio Vivaldi (hacia 1675, Venecia - 1741, Viena) sacerdote músico, compositor admirable, tiene una extensísima obra. Se le llamaba" el sacerdote rojo" ("prete rosso") por el color de su cabellera. En aquella época eran importantes las orquestas de las instituciones protectoras y educacionales, orfelinatos, etc., que realizaban obra de difusión de estas formas musicales. Vivaldi dirigió la orquesta de algunos de estos establecimientos de rol destacado en la historia de la música y entre 1720 y 23 fue director musical en el principado de Mantua.

Otro autor importante fue Francisco Geminiani (1667 o 74, Lucca - 1762, Dublín).

La fórmula del concierto barroco se basaba en el diálogo de dos grupos instrumentales: a) soli (solos) y b) ripieno (relleno). En la disposición de sus movimientos se colocaban éstos en alternancia de tiempos vivos y lentos.

En Alemania el concierto barroco está representado por Juan Sebastián Bach, Jorge Federico Haendel y Jorge Felipe Telemann a quienes nos referimos en capítulo VII, VIII y X, que cultivaron la forma concierto dentro del esquema del "Concerto Grosso".

a) Concertino, grupo de integración variable.

y b) Tutti, el "grueso" ("grosso") de la orquesta. La palabra "Grosso" también podía implicar el conjunto.

Para esta forma se usaron en el idioma internacional de la música las denominaciones italianas: singular, concerto grosso; plural, concerti grossi.

Los más famosos "Concerti Grossi" de la historia musical son los 6 Conciertos de Brandenburgo de diferentes grupos concertinos de Juan Sebastián Bach.

El Concierto Clásico.

El concierto clásico está representado principalmente por la forma concierto de Virtuoso. Este estilo "Clásico" del Concierto se compone de:

a) Solo { Solista de un instrumento o varios a elección

b) Tutti: orquesta más o menos completa.

que es el que corresponde a la forma más generalizada desde el clasicismo y que indicamos al principio del capítulo.

Primer movimiento: Forma allegro de Sonata, Segundo movimiento: adagio de forma variable. Tercer movimiento: Forma rondo o forma allegro.

Los más insignes representantes del Concierto clásico fueron: Haydn, Mozart y Beethoven.

Francisco José Haydn (1732, Rohrau - 1809, Viena) cultivó esta forma con maestría en diversas variantes.

Wolfgang Amadeo Mozart (1756, Salzburgo - 1791, Viena) escribió más de 20 conciertos para clave o piano y para otros instrumentos.

Luis van Beethoven (1770, Bonn - 1827, Viena) compuso para piano y orquesta 5 conciertos que son notables expresiones del género.

Concierto Romántico.

Entre los compositores que escribieron conciertos en el período Romántico mencionaremos a Weber, Chopin, Schurmann, Liszt, Grieg y Tchaikowsky; cultivaron la forma del concierto clásico, pero muy ampliada y más libre en todo sentido, como convenía a la imaginación romántica.

Carlos María von Weber (1786, Eutin, Alemania - 1826, Londres) tiene 2 conciertos, opus 11 y opus 32 y un muy interesante "Concertstück" (trozo de concierto) que poseen un "programa" literario (ver capítulo XV).

Federico Chopin (1810, Zelazowa Wola, cerca de Varsovia - 1849, París) escribió dos hermosos conciertos para piano y orquesta cuyas arquitecturas se diluyen en un expresivo virtuosismo romántico.

Roberto Schumann (1810, Zwickau, Sajonia, Alemania - 1856, Endenich cerca de Bonn) escribió un concierto para piano y orquesta que es muy ejecutado.

Franz Liszt (1811, Raiding - 1886, Bayreuth) compuso dos importantes obras del género que nos ocupa.

Eduardo Grieg (1843, Bergen - 1907, en la misma ciudad) escribió el opus 16 en la menor de forma muy libre, pero tal vez el que alcanzó más popularidad.

Pedro Tchaikowsky (1840, Kamsko - Votkinsk - 1893, S. Petersburgo) creó 2 conciertos para piano y orquesta de gran interés romántico.

Hay una figura que actúa a comienzos del siglo romántico y como virtuoso del violín rebasó todos los límites de la fama alcanzando la aureola legendaria del mago del instrumento; nos referimos a Nicolás Paganini (1782, Génova - 1840, Niza) que escribió entre otras obras 2 conciertos que aún hoy son del agrado del público.

Muy variadas pueden ser las fórmulas de combinaciones instrumentales para los conciertos. Veamos las principales:

a) El concierto para violín y orquesta. Este género tiene autores notables entre los que destacaremos, en el siglo XIX a Nicolás Paganini, Félix Mendelssohn (1809, Hamburgo - 1847, Leipzig) y Enrique Vieuxtemps (1820, Verviers, Bélgica - 1889, Argelia).

b) El Concierto para cello y orquesta; por ejemplo: opus 104 de Dvorak.

c) El Concierto para flauta y orquesta; por ejemplo: los conciertos de Mozart para dicha disposición.

d) El Concierto para violín, cello y orquesta; por ejemplo: uno de Brahms llamado "doble concierto".

e) El Concierto para corno y orquesta; por ejemplo: los 4 que escribió Mozart en esta forma.

f) El Concierto para órgano y orquesta; por ejemplo: "en do" de Haydn.

g) El Concierto para violín, piano y cuerdas, como por ejemplo: el de Ernesto Chausson (1855, París - 1899, Limay), etc., etc.

El Concierto Moderno.

Entre los compositores importantes de conciertos en la época moderna citaremos a:

Rachmaninoff: Concierto Nos. 1 y 2.

Ravel: Concierto para mano izquierda dè piano y orquesta.

Bartok: Concierto Nº 1 (1926) Nº 2 para 2 pianos y percusión y Nº 3 (1945).

Prokofieff: Concierto Nº 1 opus 10; Nº 2 opus 16; y Nº 3, opus 26.

Medtner: Concierto Nº 2 en do menor y Nº 3 ("Balada" en mi menor).

Gershwin: Concierto en fa.

Khachaturian: Concierto para piano y orquesta, etc.
a quienes nos referimos en capítulo XX.

CAPITULO XI

LA SONATA

Definición.

La Sonata es una composición para instrumento que consta de 3 o 4 piezas o movimientos. La palabra italiana sonata deriva de "sonare" como "sonetto", e indica que la composición es para ser ejecutada, a diferencia de "cantata" que indica debe ser cantada.

La Forma Sonata.

La forma sonata está compuesta como dijimos de 3 o 4 piezas. Cuando consta de 3 piezas se compone de:

1º)	2º)	3º)
Allegro	Andante o Adagio	Rondo o Allegro

Cuando consta de cuatro:

1º)	2º)	3º)	4º)
el Allegro	el Andante o Adagio	el Minué o Scherzo	el Rondo o Allegro
tiempo vivo	tiempo lento	tiempo Allegretto con gracia algo vivo	tiempo vivo o muy vivo

1º) Pieza de la Sonata: El "allegro de Sonata".

El allegro o primer movimiento de la sonata consta de 3 secciones:

Allegro de Sonata
- 1º) Exposición
- 2º) Desarrollo
- 3º) Reexposición

Recordemos el nombre que se les da a los distintos acordes que componen una tonalidad para comprender mejor la estructura:

grado	I	II	III	IV	V	VI	VII
acorde (ej.: tono de do mayor)	do tónica	re super tónica	mi mediante	fa sub-dominante	sol dominante	la relativo	si sensible

Como dijimos (en el capítulo V) acorde "do" significa estar compuesto por do, mi y sol; acorde "re", por re, fa, la, etc.

Primera sección del Allegro o Exposición.

Consta de dos temas principales A y B dispuestos de la siguiente forma:

a) un primer tema A, de carácter generalmente masculino en el tono principal o de la tónica (por ejemplo do mayor);

b) una frase puente o episodio que modula al tono de la dominante (por ejemplo sol mayor);

c) un segundo tema B, de carácter diferente al primero (opuesto, femenino, etc.) en el tono de la dominante (sol mayor).
Cuando el tema A está en tono menor el tema B está generalmente en el tono relativo mayor.

d) termina la sección con un trozo episódico conclusivo denominado "Codetta", que puede a veces destacar algún carácter rítmico y es a menudo de contornos melódicos menos amplios que los anteriores.

Segunda sección del Allegro de Sonata.

Esta sección se denomina desarrollo o desenvolvimiento. Consta de un trabajo temático libre con reapariciones o repercusiones de uno o de los dos temas principales, modificados a voluntad del compositor. Entre las repercusiones se intercalan episodios con las modulaciones adecuadas.

Aquí las voces deben dialogar con vida propia y a veces exponer entre ellas una especie de lucha que despierte el interés del auditorio. En la primera fase del desarrollo se escucha a veces una reaparición del primer tema algo modificado y cuando el tono principal es mayor — en las tonalidades de la dominante o V grado (mayor o menor), supertónica mayor (II), mediante menor (III), tónica menor, etc.

Los modos de modificar el tema pueden ser:

a) Rítmicos = cambios de ritmo.

b) Armónicos = cambios de armonía.

c) Contrapuntísticos = dialogado y desarrollo (fugado, etc).

La sección se cierra con un episodio que termina en cadencia que conduce al tema principal.

Tercera sección del Allegro de Sonata.

Esta sección se llama Reexposición o Recapitulación y es un nuevo enunciado de los temas de la Exposición A y B pero este último en el mismo tono que el primero. El puente puede escucharse o no, pero si se ha mantenido, entonces no es modulante.

Termina la sección con un episodio conclusivo denominado Coda.

Hagamos la observación que la denominación de allegro que significa alegre, se refiere usualmente sólo al tiempo y no necesariamente al carácter.

En resumen la forma allegro de Sonata es:

Reexposición	Desarrollo	Exposición
A en tónica puente B en dominante Codetta	desarrollo temático libre	A en tónica B en tónica Coda

2ª) Pieza de la Sonata.

El Adagio o Andante. La segunda pieza de la forma sonata tiene la denominación de su movimiento o aire y se denomina generalmente Adagio o Andante.

En realidad su aire puede ser muy variable. Podemos encontrar: Adagio; Andante; Largo (muy lento); Allegretto, etc.

Está escrito a menudo en el tono subdominante o de la dominante. Cuando el allegro estaba en tono mayor este movimiento puede estar en tono menor.

Si el tono del primer movimiento es menor, el Adagio se escribe a menudo en mayor.

Se hace generalmente en dos temas principales, diferentes de los del primer movimiento. Pero también se ven segundos movimientos de sonata con un solo tema.

La estructura del segundo movimiento de la forma sonata en general puede corresponder a uno de los siguientes esquemas:

a) forma ternaria
b) forma ternaria ampliada
c) forma de tema y variaciones
d) forma de allegro-sonata pero con desarrollo breve.
e) forma llamada por algunos lied-sonata y que se asemeja a un allegro-sonata pero sin desarrollo en la parte central.

3ª) Pieza de la Sonata: Minué o Scherzo.

La 3ª pieza de la Sonata, que a veces no se incluye en el esquema es un tiempo de danza: un minué en 3/4. Es el momento de concesión al gusto del oyente, el descanso de la atención. La forma de minué es binaria o ternaria, aunque debemos hacer notar que sus lineamientos son muy pequeños comparados con los que hemos visto en otros movimientos de la Sonata. Una de las secciones del minué se llama trío. Se sostiene de que esta denominación viene de estar escrita (ella u otra forma antecedente) a 3 voces o partes.

También este movimiento puede ser un scherzo. Esta palabra significa "juego", empleado en el sentido de juego de sonidos agradables y ágiles contornos rítmicos. Se escribe en ritmo de 3/8, 6/8, etc.

Ver la forma precisa de un minué en "La Sinfonía" cap. XIII.

4ª) Pieza de la la Sonata: el Rondo [1]

La forma **Rondo** nació de la alternancia de un solo y un coro muy usada en música popular desde la Edad Media.

Imaginemos un coro que canta, con interrupciones, un mismo motivo; éste se denomina refrán o estribillo, A. Cuando se detiene la entonación de A, un corista con inventiva se convierte en solista e imagina un nuevo frozo (y ello se hacía con una letra de circunstancia) que llamaremos B o couplé o copla. Una vez terminada ésta, el coro repite, a manera de eco o comentario, nuevamente A. Mientras tanto el solista ha ido pensando un nuevo motivo C. Lo canta y el coro responde nuevamente con A.

También el solista podrá cambiar sólo la letra de su couplet, lo cual será festejado siempre con A por el coro. De esa forma práctica popular nació una forma musical, un principio de construcción estética que podemos esquematizar como:

A B A C A B A

y que constituye el esquema más claro de la forma Rondo.

El Rondo en la práctica.

Las variedades de este esquema que se presentan en la práctica son numerosas. Destacaremos algunos casos.

a) Es natural que no siempre los temas tengan la recurrencia exacta. Por ejemplo: el segundo tema puede no volverse a oír antes del final, de modo que tendríamos un nuevo diseño D; esto a veces se hace para evitar la monotonía y entonces tendríamos

A B A C A D A

b) Otras veces el esquema está seguido por una coda

A B A C A B A coda

c) El tema A puede ser muy neto y claro mientras que las otras líneas pueden ser sólo episódicas. Entonces se llamará rondo monotemático.

d) De igual modo, si tenemos una clara recurrencia de A y B, entonces se llamará bitemático.

e) Cuando se trata de formas más extensas u orquestales, entonces tienen cabida episodios de transición entre diferentes partes del esquema.

f) Cuando la forma adquiere amplias proporciones, entonces, se le designa con el nombre de Gran Rondo. A veces al intercalar un desarrollo en el centro, se da lugar a la forma Rondo-Sonata (o mejor llamarla forma Rondo-Allegro para evitar confusiones).

Tonalidades usadas: se sigue el criterio general ya observado; un esquema posible, sería por ejemplo:

A	B	A	C	A	B	A
tónica	tono de la V	tónica	tono alejado	opcional por ej. de transición	opcional por ej. dominante	tónica

(1) Rondo se escribe sin acentuar en todas las partituras de uso corriente. También en italiano, francés, inglés o alemán y en la terminología musical internacional. Los españoles prefieren acentuarlo: Rondó. - Dejamos al lector la preferencia por el uso de una u otra forma.

Importancia de la forma Sonata.

Debe recalcarse especialmente que la forma sonata tiene gran importancia no sólo por sí misma sino porque constituye la base de la disposición de otras como:

la Sinfonía
el Concierto
el Cuarteto
otras formas de cámara, etc.

Agreguemos que **Sonatina** es el nombre que se da a una sonata pequeña y **Sonata Cíclica** una obra cuyos movimientos guardan relación temática entre sí, es decir que aparecen temas del allegro en los movimientos siguientes.

Esquema simplificado de la forma Sonata clásica en conjunto.

Los Temas A y B de cada parte son diferentes entre sí.

I	II	III	IV
Forma "allegro" de Sonata	Andante o Adagio	Minué	Rondó
Exposición A puente B Codetta / Desarrollo desarrollo de A, B, etc. / Reexposición A B Coda	Ternaria compleja o Lied, ampliada o Allegro más sencillo, o tema con variaciones, etc.	A B: Trío A	A B A / C / A B A
A) "gran idea musical" de carácter masculino y rítmico. B) 2º tema de carácter femenino y con cierto matiz lírico. Puede haber una introducción	la arquitectura de este movimiento puede variar: a) Tema con variaciones b) Ternaria algo compleja, o lied ampliada c) una forma "allegro" pero más sencilla	También puede ser scherzo	o también puede ser otro Allegro análogo a la forma I

La Sonata Primitiva.

Las formas primitivas de la Sonata nos muestran líneas muy indeterminantes y libres. Por ejemplo: en la época de apogeo del violín en el barroco aparece la sonata para este instrumento como una característica del siglo XVII y comienzos del XVIII. En su origen la palabra sonata parecía reservada para los instrumentos de arco; es decir que además de la distinción entre cantata y sonata que indicamos anteriormente podía existir otra entre: "Sonata" (para instrumentos de cuerdas) y "Toccata" (para instrumentos de teclado). Entre los autores de formas primitivas, encontramos a Pasquini, Corelli, Scarlatti, Kuhnau, etc.

Bernardo Pasquini (1637, Toscana - 1710, Roma), lleva el estilo de la sonata de los instrumentos de cuerdas al clave.

Arcangello Corelli (1653, Fusignano, Italia - 1713, Roma) escribió 60 sonatas, en ellas encontramos esquemas como el siguiente:

Grave	Allegro	Adagio	Allegro
(muy lento)	(vivo)	(lento)	(vivo)

Doménico Scarlatti (1685, Nápoles - 1757, Nápoles) era hijo de Alejandro Scarlatti y fue músico del rey de España. Escribió importantes sonatas para clave que se ejecutan con frecuencia en estilo que hoy llamamos pre clásico. En esta época estaba en boga en el clavecín un estilo influído por los ornamentos vocales de los solistas de la ópera que encontramos en éste y otros autores.

Juan Kuhnau (ver capítulo VI), el antecesor de Juan Sebastián Bach en Leipzig, escribió sonatas con argumentos tomados de la Biblia lo que constituye una forma de música descriptiva, en un período y en un estilo de música predominantemente pura o absoluta.

La Sonata pre-clásica y clásica.

Los creadores de la forma sonata propiamente dicha o clásica fueron Carlos Felipe Bach y Haydn.

Carlos Felipe Manuel Bach, hijo de Juan Sebastián, autor que ya citamos en el capítulo VII, puede considerarse uno de sus creadores, aunque su estilo tiene muchos aspectos de pre-clásico. Se denomina estilo pre-clásico aquel que, teniendo las líneas generales del clasicismo, no alcanza todavía su perfección y desarrollo.

Francisco José Haydn compuso, en cambio, muchas sonatas que son verdaderos modelos de forma clásica.

Son también de forma clásica las sonatas de Wolfgang Amadeo Mozart que constituyen piezas de particular belleza. (Ver más adelante).

El estilo clásico.

Se dice generalmente que el estilo clásico de la sonata está representado por los autores que residieron en Viena en la segunda mitad del siglo XVIII cuyas obras reciben la denominación global de clasicismo vienés y cuyas más distinguidas figuras son Haydn y Mozart, continuados más tarde por Beethoven.

También se extiende la denominación al estilo de otros artistas, que no residieron precisamente en Viena, pero que siguieron líneas estéticas análogas.

Algunos caracteres del clasicismo pueden sintetizarse en:

1º) Un estilo menos polifónico: el estilo, en oposición al barroco, (encarnado en forma culminante por Juan Sebastián Bach), se vuelve menos polifónico. Hay una voz, que es en la mayoría de las veces la melodía, que domina por su importancia a las otras voces que tienen por lo tanto un rol secundario. Esta subordinación llega algunas veces a convertirlas en simples acompañamientos de la voz principal.

2º) La introducción de la Sonata bitemática: aunque hay ejemplos precursores, puede afirmarse que, en general, es el clasicismo que estabiliza la intervención del 2º tema (contraste con el primero) en la

forma allegro de sonata; dicho concretamente: el clasicismo introduce la sonata bitemática.

3º El estilo "galante": en la época del clasicismo se observa alguna influencia de los gustos cortesanos en el estilo musical que, en ciertos casos, es llamado "galante". Musicalmente se sintetiza así: a) estilo más libre derivado del clave; b) con ornamentaciones (a veces llamadas "galanterías") pero que corresponden más al estilo pre-clásico.

Francisco José Haydn (1732, Rohrau, sobre el río Leitha, Baja Austria - 1809, Viena). Este artista está considerado una de las personalidades más vigorosas de la historia musical. Su obra es inmensa y plena de originalidad.

Su vida musical empieza desde niño como corista de la Catedral de San Esteban. Cuando el cambio de voz, debió dejar el puesto y comenzó un período incierto de músico, en el que realizó los más diversos menesteres (copista, músico ambulante, ayudante del compositor italiano Pórpora, etc), en Viena, la ciudad que era entonces "una inmensa sala de conciertos.".

Su suerte cambia cuando entra al servicio de las orquestas privadas de varios nobles, como Fernando Morzin y von Fürnberg y finalmente en 1760, Pablo Antonio Esterhazy, perteneciente a una familia de famosos protectores de músicos. Desde 1762, con Nicolás Esterhazy, hermano de Pablo. Esa vida de ejecutante y director de orquesta de conjuntos privados, le dio a Haydn el rol de proveedor de música que él hizo en forma inigualada por la cantidad y calidad de su obra. En 1790 sucedió a Nicolás Esterhazy su hijo Antonio, que pensiona al maestro y Haydn se establece en Viena. En 1791 hace un viaje a Londres, invitado por el violinista y organizador de conciertos Solomon. En 1794 hace otra visita de conciertos a Londres, que resultó de éxito y trascendencia para sus obras. A fines del siglo XVIII Haydn había conseguido fama europea como músico de gran categoría.

Wolfgang Amadeo Mozart (1756, Salzburgo - 1791, Viena). Este ilustre músico de personalidad singularísima que ha merecido los nombres de "El Divino", el "Rafael de la Música", etc., dejó una extensa obra a pesar de su breve existencia.

Su vida tiene etapas fundamentalmente diferentes:

1er. período: El niño Mozart se constituye en el prodigio viajero más sensacional de todos los tiempos. Acompañado de su padre y maestro Leopoldo, desde Salzburgo recorre las cortes de Europa, siendo el asombro de cuantos lo escuchan, junto con su hermanita que era también muy precoz.

Fatigosos y prolongados fueron los viajes que realizaron desde 1762 (Munich, Viena), 1763 a 65 (Bélgica, Inglaterra, Holanda, Suiza), 1769 a 71 (Italia) etc. En 1777 - 78 viaja Mozart por Alemania y Francia, con su madre, muriendo ésta (1778).

2º período: En 1781 rompe relaciones con su protector el arzobispo de Salzburgo y se establece en Viena donde alcanza elevada consideración artística pero no consigue una posición económica estable. En 1782

se casó con Constancia Weber, de la familia del compositor Carlos von Weber.

En esta época estrena sus principales óperas y compone sus más importantes sinfonías. (Ver capítulo XIII Sinfonías y capítulo VI Opera).

Murió a los 35 años. Y se ha producido la paradoja histórica de que, siendo uno de los músicos posteriormente más admirados y recordados continuamente, se han extraviado sus restos debido a la poca atención que le dispensaron sus allegados y contemporáneos inmediatos.

La bella ciudad de Salzburgo, en Austria, mantiene el culto de su recuerdo artístico, en su casa natal (reconstruída), museo y festivales musicales periódicos en su memoria, así como en otras poblaciones europeas.

Luis van Beethoven.

Luis van Beethoven (1770, Bonn, Alemania - 1827, Viena) es uno de los pilares de la historia de la música por la trascendencia y profundidad de su mensaje artístico. Su vida puede resumirse en varios períodos:

a) Un período de formación, músico precoz, en Bonn bajo la influencia de varios maestros entre los que se destacan Cristián Neefe (1748, Chemnitz - 1798, Dessau), director musical de la corte de Bonn desde 1781, organista cultor de Bach.

b) Epoca de residencia en Viena desde 1792 a 1801 donde recibe lecciones de Haydn, Antonio Salieri (1750, Legnano, Verona - 1825, Viena) y Juan Jorge Albrechtsberger (1736, Klosterneuburg - 1809, Viena), director musical de la iglesia de San Esteban. En este período desarrolló su primer estilo de carácter clásico. Estrena su primera sinfonía.

c) Período 1801 - 1815. Epoca de su 2º estilo de creación con más elementos románticos, novedosos y poéticos, comienza con la segunda sinfonía. Se acentúa la molestia de su sordera progresiva. En 1802 se desespera y escribe el llamado testamento de Heiligenstadt.

d) Período desde 1815 al final — desarrollo de su tercer estilo. En el tiempo del congreso de Viena, Beethoven era famoso en Europa; pero su sordera ya lo aisla definitivamente. Es la época de los últimos cuartetos, de la 9ª sinfonía con coros, y de la Misa Solemne. (Ver capítulo XIII, Sinfonía).

La Sonata de Beethoven para piano.

Beethoven fue un vitalizador de todas las formas que cultivó; escribió 32 sonatas para piano y 10 para violín y piano. Estas obras constituyen una de las más profundas fuentes, siempre surgentes, de valores musicales y humanos de que dispone la historia de la cultura. La forma de las más conocidas sonatas para piano es la siguiente: (los números romanos indican la parte o movimiento).

Sonata **Patética** op. 13 Comp. 1798; en do menor	I Grave, Allegro molto, forma fantasía y allegro de sonata	II Adagio Cantabile forma lied modificado	III Allegro forma Gran Rondo

Sonata **Claro de luna** op. 27 Nº 2 Comp. 1801 en do sostenido menor	I Adagio sostenuto forma ternaria	II Allegretto y Trío forma ternaria	III Presto Agitato forma allegro de sonata	
Sonata op. 31 Nº 3 Comp. 1803 en mi bemol mayor	I Allegro forma allegro de sonata	II Scherzo Allegretto Vivace forma allegro de sonata	III Minuetto e trío forma ternaria	IV Presto con fuoco forma allegro de sonata con elementos de rondo
Sonata **La "Aurora"** o Waldstein op. 53 Comp. 1804 en do mayor	I Allegro con brío forma allegro de sonata	II Adagio molto forma fantasía (breve)	III Allegretto moderato forma rondo	
Sonata **Apassionata** op. 57, en fa menor Comp. 1804	I Allegro assai forma allegro de sonata	II Andante con moto forma tema y variaciones	III Allegro ma non troppo forma allegro de sonata	
Sonata **Los Adioses** op. 81 a (Sonata programática) titulada en los movimientos por el propio Beethoven.	I Los Adioses Adagio Allegro forma fantasía y allegro de sonata	II La Ausencia Andante Expresivo forma fantasía (breve)	III El Retorno Vivacissimamente forma allegro de sonata	

Compuesta en 1809 y 10, en mi bemol. Beethoven dedicó esta sonata a un amigo suyo, que se alejó de la amada pretendiendo olvidarla para después regresar y casarse. Esta interpretación argumental está asegurada por un testigo de la época.

Hammerklavier o del archiduque Rodolfo op. 106 compuesta en 1817 y 18 en si bemol	I Allegro forma allegro de sonata	II Scherzo assai vivace forma ternaria propia	III Adagio sostenuto forma allegro de sonata	IV Introducción, Allegro risoluto forma fantasía y fuga

Esta sonata es conocida como la "Hammerklavier" palabra alemana que denominaba un nuevo "piano con martillos" de la época. Fue dedicada al archiduque Rodolfo de Habsburgo, príncipe eclesiástico, amigo, discípulo y protector de Beethoven.

op. 110 comp. en 1821 en la bemol	I Moderato Cantabile forma allegro de sonata	II Allegro molto forma ternaria propia	III Adagio ma non troppo forma binaria	IV Allegro ma non troppo forma fuga

op. 111
última sonata
compuesta en
1821 - 22, en do
menor y mayor

Maestoso, Allegro con brío — forma fantasía y allegro - sonata en do menor

II Arietta, Adagio molto — tema y variaciones en do mayor

Beethoven, que se caracterizaba por ampliar todas las formas que trataba, transformó en ese sentido las de la sonata clásica y cambió el minuet de la misma en scherzo.

Fig. 10. — Beethoven y sus amigos. Cuadro de A. Gräfle. El pintor ha sabido captar la profunda atención, la capacidad de meditación y fantasía que caracterizaron a los distintos tipos de oyentes de la época romántica.

La Sonata Romántica.

La Sonata Romántica tiene por representantes a Weber, Schubert, Chopin y otros autores.

Carlos María von Weber (1786, Eutin - 1826, Londres), escribió 4 sonatas muy interesantes dentro de su época y estilo: Nº 1 en do mayor op. 24; Nº 2 op. 36 en la bemol; Nº 3 op. 49 en re menor y la Nº 4 op. 70. Entre ellas se destacan la Nº 1 cuyo último movimiento se ha hecho fa-

moso como pieza de concierto aislada con el nombre de "Moto Perpetuo"; está escrita en forma de Rondo y la recomendamos para el análisis y comprensión de su estructura, por sus líneas claras y lógicas.

Franz Schubert (1797, Lichtenthal, cerca de Viena, - 1828, Viena) compuso 15 sonatas que son magníficos ejemplos del estilo vienés con elementos formales del clasicismo y contenido romántico de profunda vibración humana.

Federico Chopin (1810, Zelazowa Wola, cerca de Varsovia - 1849, París), escribió 3 sonatas de particulares efectos pianísticos: la op. 4 (1828) en do menor, la op. 35 (1840) en si bemol menor entre cuyos movimientos figura la conocida Marcha Fúnebre y el Presto Final (llamado "viento sobre las tumbas" posteriormente), y la op. 58 (1845) en si menor.

Son muy importantes también las sonatas escritas por Schumann, Liszt, Brahams, y otros.

La Sonata Moderna.

En la época de creación comprendida en la primera mitad del siglo XX, la sonata fue poco cultivada por los compositores y cuando se empleó la denominación se hizo con gran libertad. Por otro lado algunos autores, deslumbrados por el equilibrio y la lógica de las sonatas de los grandes maestros, prefirieron titular sus obras como sonatinas, por ejemplo: Ravel y Poulenc. (Ver capítulo XX).

Sonatas para diferentes instrumentos.

Dentro de las sonatas para combinaciones de instrumentos es importante la forma escrita para violín y piano, muy cultivada por compositores como Mozart, Beethoven, Juan Brahms (1833, Hamburgo - 1897, Viena), César Franck (1822, Lieja, Bélgica - 1890, París) Gabriel Faure (1845, Pamiers, Ariège - 1924, París), etc.

También se escribe la forma sonata para varios instrumentos como por ejemplo: Sonata para flauta, arpa y violín de Debussy (Capítulo XX).

Pero estos géneros están encuadrados dentro del estilo música de cámara que serán estudiados en el capítulo XII.

Análisis de Sonatas.

Determine el estudiante:

1º) En el movimiento que corresponde a la forma allegro-sonata estúdiense las líneas principales.

En la exposición determinar:

a) primer tema A
b) puente
c) segundo tema B
e) codetta
f) en el desarrollo ¿cómo son las modificaciones a los temas básicos? ¿Rítmicas? ¿Melódicas? ¿Figurativas?

¿Armónicas?

¿Contrapuntísticas? (imitaciones, etc.)

¿Cambios de tono o modulaciones?

¿Entran nuevos diseños?

¿Intervienen los 2 temas principales?

En la Recapitulación determinar:

g) ¿el sujeto A es modificado?

h) ¿tiene coda?

i) nombre otros detalles de interés para su comprensión.

2º) ¿Qué forma tiene el 2º movimiento?

3º) ¿Tiene la obra un movimiento de danza o scherzo?

4º) ¿Cómo es el movimiento final? ¿Rondo? ¿Allegro-Sonata? Analizarlo de acuerdo con los esquemas dados.

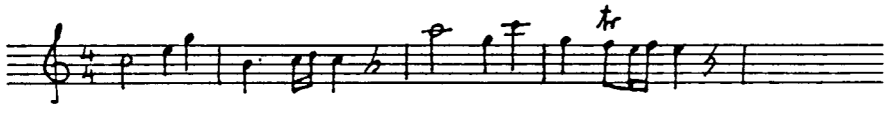
5º) ¿Tiene la totalidad de la sonata en cuestión una ordenación particular?

Análisis de una Sonata de Mozart.

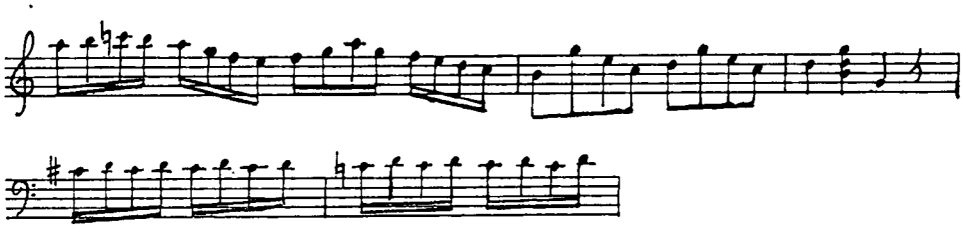
Elegiremos un ejemplo particularmente claro como introducción al tema.

Veamos el análisis de la sonata en do mayor de Mozart Indice Köchel: 545. Consta de 3 movimientos.

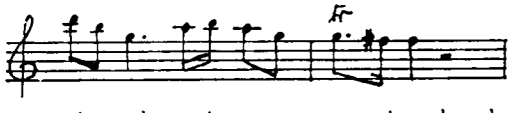
Observemos el primer movimiento· La exposición tiene un tema que designaremos con la letra A: en do mayor (tónica)



al que siguen unas escalas de pasaje que culminan en el puente modulatorio propiamente dicho

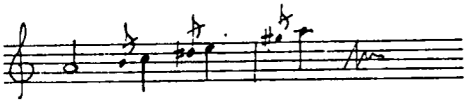


para pasar al motivo B en sol mayor (tono de la dominante)

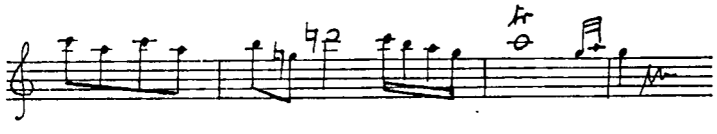


que repite y al que siguen unas secuencias sobre el diseño

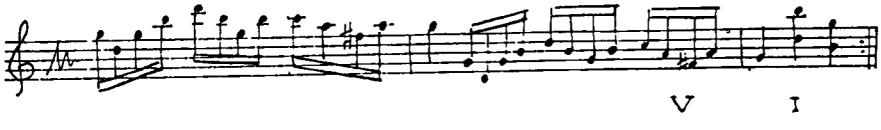
para mostrar un esbozo rápido relacionado con la cabeza del tema A



que termina en una cadencia



con una frase codetta (x) que termina en cadencia en el tono de la dominante ahora como tónica

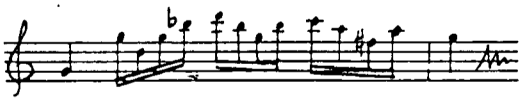


V I

dominante (tónica: sol)

Aquí termina la exposición que dura 28 compases.

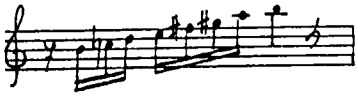
1°) la frase de la codetta (x) del final de la exposición, pero presentándola en sol menor

 y repitiendo en la octava baja,

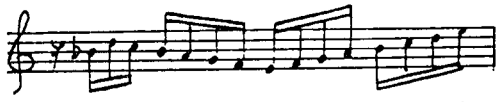
2°) después de un breve episodio que modula a re menor

3°) aparece el diseño de la codetta (x) nuevamente, pero en re menor y repitiendo en la octava baja

4°) nueva modulación hacia la menor sobre diseños de la exposición

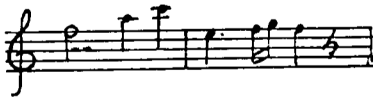


y otros acordes para terminar en la cadencia previa a la reexposición sobre dominante de fa.



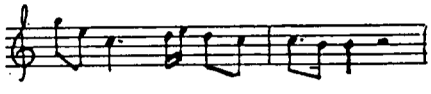
El desarrollo está entre los compases 29 y 41.

Reexposición. La entrada a la reexposición la hace aquí Mozart, no en el tono de la tónica como generalmente se realiza, sino en el tono de la subdominante.



La reexposición entonces, tiene esa característica especial, comenzando en el compás 42.

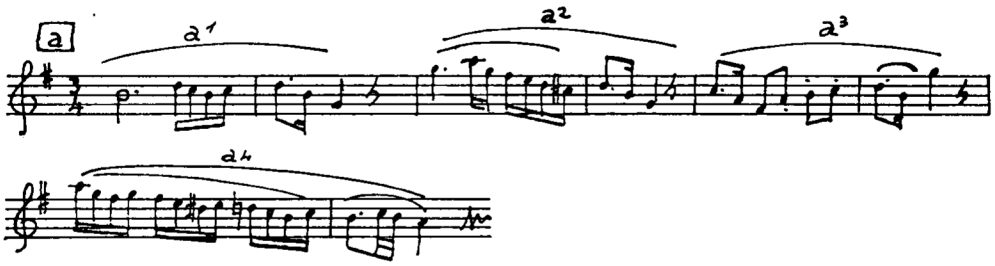
Pero después va modulando hasta presentar el 2° tema en el tono de la tónica como es usual en la re-exposición



y continuando normalmente hasta el final con las ideas de la exposición pero en el tono de la tónica, como base.

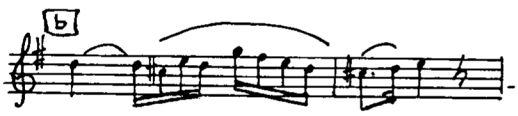
Aquí termina el primer movimiento de la sonata.

El segundo movimiento de la Sonata I. K.: 545 de Mozart, tiene una forma lied con las variantes propias de una composición instrumental. Su movi miento es "Andante" Comienza con un tema de indudable belleza melódica en sol mayor (compases 1 a 8)



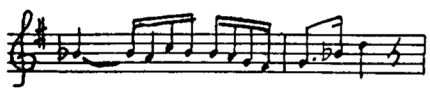
que es repetido en forma variada (a') (compases 8 a 16).

A esta variante le sigue una frase (b) en dominante. escrita sobre el motivo que va cambiando de grado en forma ascendente



para volver a la frase tema variada (a')

Después viene una nueva variante de (b) pero ahora en tono de la tonica (sol mayor) en menor que llamaremos (b')



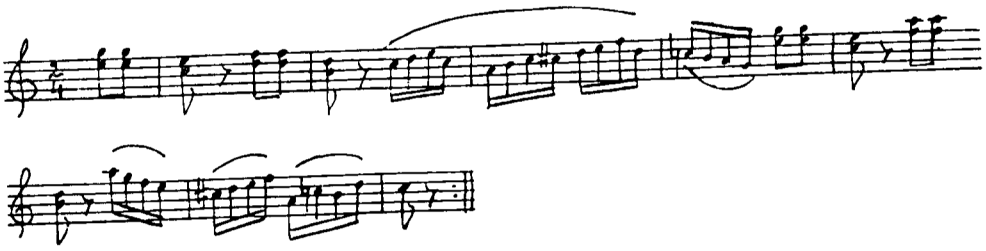
que va cambiando de grado y de detalles de diseño (b'') pero dentro de gran coherencia para terminar en la frase principal (a) en la tónica y después repetir (a')

A esta le sigue una codetta basada en el diseño del trozo de tema a^2

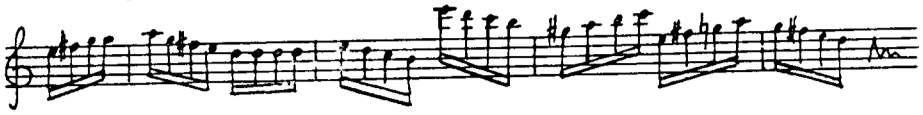
A	B	A'
a + a' + b + a'	b' + b''	a + a' + codetta

El último movimiento de la sonata I. K.: 545 de Mozart es un Rondo.

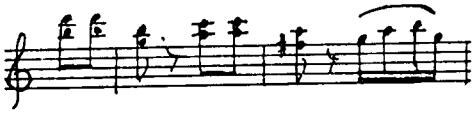
Comienza con el motivo principal A (refrán o estribillo).



A éste le sigue un diseño que llamaremos B

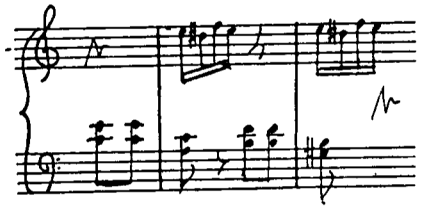


que modula a sol para hacer un esbozo de reaparición de A en ese tono

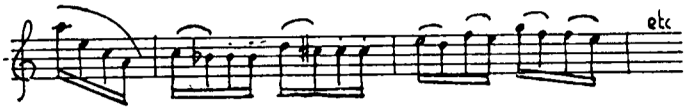


pero que regresa nuevamente al tono principal para hacer ahora la verdadera reaparición del refrán A

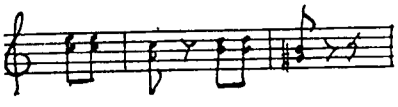
que es contestado por los registros graves



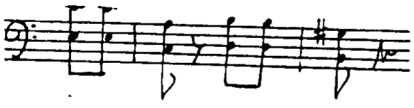
y trocado de voces nuevamente hasta la aparición de un nuevo diseño que llamaremos C



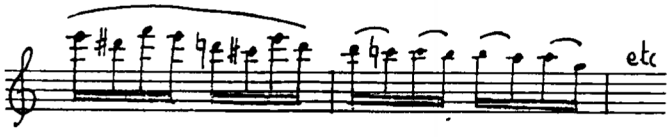
que modula a la menor donde aparece nuevamente A en ese tono



con imitación en las voces graves



A esta reaparición le sigue una frase episódica que llamaremos D, que presenta con B la analogía de la figuración sostenida en semicorcheas.



A ésta le sigue una nueva reaparición del estribillo o refrán A en el tono de la tonica.

Y concluye con una coda

También este análisis podría realizarse bajo el criterio de rondo monotemático:

A. episodio. A. episodio. A. episodio. A. coda

teniendo en cuenta que los diseños intermedios no alcanzan categoría estable.

Pero de cualquier modo se percibe en este movimiento de escritura fácilmente accesible, la forma elemental de rondo con la claridad necesaria de un ejemplo esquemático

Esta sonata se compone como hemos visto de 3 movimientos.

Por consiguiente no tiene minuet. En el capítulo XIII analizamos la forma de un minuet perteneciente a una sinfonia.

CAPITULO XII

MUSICA DE CAMARA

Definición.

Se llaman música de cámara las formas cultas que pueden ser escuchadas adecuadamente en recintos de dimensiones relativamente reducidas y son interpretadas por limitado número de integrantes. El origen de la denominación tuvo lugar cuando en el período barroco, se quería diferenciar la música culta profana, que se ejecutaba en el salón (del italiano "camera": cámara), de la música religiosa, es decir que se hacía una división en 1º) Música de iglesia o sagrada, 2º) Música de cámara o profana. El fundamento de esta división es que en aquella época no existían todavía las grandes salas y teatros de conciertos como entidades estables y universalizadas.

Ampliación del concepto de música de cámara.

Actualmente el concepto que abarca la denominación de música de cámara es muy amplio. Por ejemplo: toda la audición solista tanto solo vocal como instrumental, es música de cámara. Pero indudablemente la parte más característica y representativa del género está constituído por los pequeños conjuntos y de manera especial por el cuarteto de cuerdas.

Características formales de la música de cámara.

Las características formales de la música de cámara son las del llamado estilo instrumental polifónico. Se ha comparado con propiedad a un "diálogo" entre distintos instrumentos, a una verdadera "conversación" sobre determinados temas principales entre dos o más personas. Se entiende que, esos temas en el transcurso de la reunión serán enriquecidos, profundizados, variados en lo que permita la unidad central hasta llegar a una culminación o una conclusión satisfactoria.

Estas condiciones, para expresarnos en lenguaje musical, se cumplen cuando la escritura es de carácter polifónico con marcada individualidad de las voces, con un buen desarrollo temático, empleo del "estilo imitativo" (y otros efectos indicados en la forma sonata y fuga) y la construcción general tiene lógica y coherencia.

Conjuntos de música de cámara.

La integración de los conjuntos de música de cámara puede ser muy variada.

a) **el cuarteto de cuerdas** es el más divulgado conjunto, el cual está formado por un primer violín, un segundo violín, viola y violoncello.

La forma musical que se usa corrientemente para el cuarteto es una sonata escrita para el citado conjunto de instrumentos. Otra forma de cuarteto sería: piano, violín, viola y cello, etc.

b) **El dúo,** o sea el diálogo entre dos instrumentos, se puede realizar entre diversos tipos: violín y piano, violoncello y piano, etc., etc.

c) **el trío** de cámara, está constituído generalmente por piano, violín y violoncello; el trío de cuerdas por violín, viola y cello; el trío mixto de, por ejemplo: flauta, cello y arpa, el trío de maderas, que tiene flauta, clarinete y fagot, etc.

d) **el quinteto,** puede estar constituído por piano, violín primero, violín segundo, viola y cello; **el quinteto de vientos,** integrado por flauta, oboe, clarinete, fagot y corno; **el quinteto mixto,** compuesto de cuarteto de cuerdas y clarinete.

Y así sucesivamente pueden variar los conjuntos llamándose:

e) sexteto: conjunto de seis músicos.

f) septeto (o septimino), conjunto de siete músicos.

g) octeto: compuesto por 8 integrantes.

h) nonetto: reúne 9 integrantes.

También se aplica la designación de "cámara" para conjuntos más numerosos, pero siempre sin llegar a los límites normales de la sala de conciertos.

i) orquesta de cámara: se denomina así a una orquesta que tiene la constitución básica normal, es decir, las partes instrumentales requeridas, pero con un número de integrantes reducido a lo indispensable.

j) coro de cámara: es el coro que tiene grupos vocales fundamentales; sopranos, contraltos, tenores y bajos pero en número limitado, y reúne características de calidad y estilo elevados.

Música de cámara en el Renacimiento y Barroco.

En el Renacimiento la actividad de cámara estuvo constituída por música vocal y pequeños conjuntos instrumentales (ver madrigales, capítulo IV y música instrumental, capítulo V, etc.).

En el Barroco se ensayaron innumerables combinaciones que pueden encuadrarse en el estilo de la música de cámara; su estudio nos llevaría fuera de los límites del programa trazado. Autores de gran importancia fueron: Antonio Vivaldi, Jorge Felipe Telemann, Juan Sebastián Bach, Jorge Federico Handel, a quienes hemos citado anteriormente, y muchos otros.

Música de cámara en el Clasicismo,

En el Clasicismo escribieron música de cámara todos los autores significativos, especialmente Haydn y Mozart.

Haydn tiene 35 tríos escritos para la fórmula piano, violín y cello, 3 para piano, flauta y cello y 77 cuartetos de cuerdas en tres y cuatro movimientos.

Mozart escribió 7 tríos para piano, violín y cello, cuartetos y quintetos con piano y 2 cuartetos de cuerdas. La producción de Mozart en este aspecto hubiera sido tan copiosa como la de Haydn, pero la brevedad de la vida del genio de Salzburgo no le permitió alcanzar lo que prometía su fecundidad.

Beethoven compuso 8 tríos para piano, violín y cello, 2 quintetos con piano y arcos, 1 quinteto con piano e instrumentos de viento y 16 cuartetos de arco.

Los cuartetos de Beethoven.

Los cuartetos de Beethoven se individualizan corrientemente por las dedicatorias a los admiradores y mecenas que lo estimularon; por ejemplo, los cuartetos al "príncipe Lobkowitz". Son los comprendidos en el opus 18 que llevan además números del 1 al 6 y pertenecen al estilo del primer período de Beethoven. Se publicaron en 1801.

Hay otro cuarteto dedicado al mismo protector: el opus 74 publicado en 1810 y que pertenece al estilo del segundo período de Beethoven (ver períodos de Beethoven en capítulo XI).

Son famosos los cuartetos dedicados al conde Rasoumovsky. Llevan el opus 59 (y además los números 1, 2 y 3) y son del año 1806; pertenecen al segundo período.

Y finalmente los llamados "últimos cuartetos", famosos por el trabajo temático empleado, la evolución estilística avanzada y que comprenden los siguientes:

opus 127 de 1816

opus 132
opus 135 — hechos en el período
opus 131 — de 1822 a 1826
opus 130

Forma de algunos cuartetos de Beethoven.

Obsérvese la distribución en cuanto a movimiento y en cuanto a forma. Por ejemplo: el 2º movimiento del cuarteto opus 18 Nº 1 tiene un movimiento: "adagio", es decir lento y una forma: de "allegro de sonata". Es decir: forma "allegro de sonata" no quiere decir necesariamente una velocidad de allegro.

	I	II	III	IV
1er. cuarteto op. 18 Nº 1	Allegro forma allegro de sonata	Adagio forma allegro de sonata	Allegro forma minué A B: trío	Allegro forma Rondo
8º cuarteto op. 59 Nº 2	Allegro forma allegro de sonata	Adagio forma allegro de sonata	Allegretto forma scherzo desarrollada	Presto forma Rondo

Un cuarteto que tiene una arquitectura muy singular es el op. 131. Veamos su forma: Dividido en la edición original en 7 números, puede interpretarse así:

	I	II	III	IV
Cuarteto opus 131 (1825-26) dedicado al Barón Stutterheim	Adagio forma fuga libre	Allegro forma rondo	Allegro y Andante forma tema y variaciones	Presto forma scherzo
	V	VI		
	Adagio forma lied (breve)	Allegro forma allegro de sonata		

(El tiempo lo hemos indicado escuetamente para simplificar)

El último cuarteto de Beethoven encierra anotaciones que le dan un sentido simbólico. En efecto: los temas del movimiento final expresan la alegoría de un conflicto íntimo, y que está sintetizado en dos motivos: uno interrogante "¿Debe ser?" y el otro, resolviendo una lucha entre sus deseos o sentimientos y la voluntad que afirma enérgicamente, dice: "¡Ello debe ser!".

Este cuarteto que lleva el Nº 16 tiene la siguiente arquitectura:

	I	II	III	IV
Cuarteto op. 135 en fa menor (el último de Beethoven)	Allegretto forma allegro de sonata	Vivace forma scherzo	Lento forma lied	Grave forma allegro de sonata con elementos de rondo

Debemos consignar que si estudiáramos la forma de los cuartetos de Beethoven en su totalidad observaríamos que en el cuarto movimiento tiene más veces la forma "allegro de sonata" que la forma "rondo".

Música de Cámara del Romanticismo.

En el Romanticismo hubo también proliferación de obras de cámara, particularmente en sus primeras etapas. Una de sus grandes figuras en este género, fue indudablemente Franz Schubert (1797, Lichtenthal, cerca de Viena - 1828, Viena). La calidad poética de sus obras de cámara es de primera importancia.

	I	II	III	IV
Quinteto "La Trucha" en la mayor opus 114 Para piano y violín, viola, violoncello y contrabajo, compuesta en 1819.	Allegro vivace forma allegro de sonata	Andante forma ternaria	Scherzo presto forma scherzo, trío y scherzo da capo	Allegro giusto forma tema y variaciones

Se le ha llamado "La trucha" porque el tema de las variaciones del IV movimiento está tomado del lied de Schubert "La Trucha", opus 32.

Obsérvese que el quinteto en esta obra está integrado con un solo violín y además contrabajo.

Cuarteto "La muerte y la doncella" en re menor, opus póstumo, compuesta en 1826.	I	II	III	IV
	Allegro forma allegro de sonata	Andante con moto, forma, tema y variaciones	Allegro molto, forma scherzo, trío y scherzo. da capo	Presto forma rondo

Dentro de la música contemporánea son de gran interés los cuartetos de Debussy y Ravel (ver capítulo XX).

En ellos los principios estilísticos varían para hacerse más libres, en busca de sonoridades nuevas.

Intimidad y fineza de la música de cámara.

La música de cámara, por la economía de medios que debe disponer, requiere un valor espiritual o de trabajo temático o armónico que atraiga el interés del auditor. Las composiciones de este género están provistas de una particular fineza de honda intimidad y delicadeza de los tejidos sonoros. Ello requiere a su vez del auditor una calma y una atención para captar los matices a veces mayor que la necesaria frente a una orquesta completa.

Música de cámara hogareña.

La música de cámara, el pequeño conjunto, en general, representa un modo accesible de practicar buena música entre aficionados. En otras épocas, antes de las invenciones de discos, radio y televisión, en los países musicalmente cultos como Alemania, se practicaba diariamente en los hogares por los miembros de la familia. Se ejecutaban en sencillos conjuntos las composiciones accesibles y de escritura clara de las épocas del barroco y el clasicismo. La familia se reunía así en un culto a la belleza aprendiendo por sí sola las lecciones de espiritualidad, las vivencias interiores de superación que la música artística siempre está dispuesta a brindar a los que se acercan a ella con la cultura y el respeto que requiere toda apreciación de orden superior.

Análisis de una composición de música de cámara.

a) ¿A qué forma pertenecen sus movimientos?

b) ¿Tiene la constitución de una estructura de sonata?

c) ¿En qué forma pueden asimilarse sus movimientos a dicha estructura? Si es así, realícese el análisis como en el capítulo XI.

d) ¿Qué constitución tiene el conjunto que la va a ejecutar?

e) ¿Qué denominación de las anteriormente citadas le corresponde?

f) ¿Hay alguna variante o influencia extra-musical? ¿Es música absoluta? o descriptiva? o programática?

g) ¿A qué estilo pertenece?

h) ¿A qué época pertenece ese estilo?

MOSCA HNOS. S. A.
Av. 18 de Julio 1578
Montevideo
Uruguay